P149

ACADEMIA ROMÂNĂ

INSTITUTUL DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ „G. CĂLINESCU"

BIBLIOTECA G. CĂLINESCU

Revista de istorie şi teorie literară

ANUL XLI

3-4

iulie — decembrie

1993

P3675

În acest număr semnează:

- ALEXANDRU CIORĂNESCU *(La izvoarele poeziei)*, ALEXANDRU PALEOLOGU *(Dinu Pillat)*, CORNEL REGMAN *(Creangă şi „divinele detalii")*, PAUL CORNEA *(Typologie textuelle et interprétation)*

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Revista
de istorie și teorie literară

Apare trimestrial sub egida

INSTITUTULUI DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ „G. CĂLINESCU" AL ACADEMIEI ROMÂNE

Director: acad. Zoe DUMITRESCU-BUȘULENGA

Redactor-șef: Al. SĂNDULESCU

Secretar de redacție: Nicolae MECU

Membri: Mircea ANGHELESCU, Marin BUCUR, Alexandru CIORĂNESCU (Tenerife), Paul CORNEA, Klaus HEITMANN (Heidelberg), Nicolae MANOLESCU, Dan MĂNUCĂ, Mihai MORARU, Liviu PETRESCU, Eugen SIMION, Emil TURDEANU (Paris), Stan VELEA.

• *Redacționale:*

• Colaboratorii sînt rugați să trimită textele dactilografiate potrivit normelor curente. Manuscrisele nepublicate nu se restituie.

• Corespondența, cărțile și periodicele destinate recenzării se vor trimite pe adresa redacției: R-70626, București, Bd. Schitu Măgureanu nr. 1, telefon 6. 14 78 98.

• Abonamentele în țară se pot contracta la oficiile PTTR precum și prin agenții și factorii poștali.

• Cititorii din străinătate se pot abona prin ORION SRL, Splaiul Independenței 202 A, București 6, Romania PO BOX 74-19 București, Tx 11939 CBTxR. Fax (40) 13122425 Adresa editurii — 79717, București, Calea Victoriei 125.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Revista

de istorie și teorie literară

Anul XLI **Nr. 3 — 4** **iulie—decembrie 1993**

BIBLIOTE... G. Căl...

SUMAR

REPERE FUNDAMENTALE

CORNEL REGMAN, Creangă și „divinele detalii" (I) 217
MIOARA LUJANSCHI, Aspecte ale sacrului în *Crai de Curtea-Veche* 235
ION BĂLU, Eseistica lui Mircea Eliade 243

REMEMORĂRI: DINU PILLAT

ALEXANDRU PALEOLOGU, Un domn cu frica lui Dumnezeu 253
VIORICA NIȘCOV, Mărturie întîrziată 259
BARBU CIOCULESCU, Portret între sfinți și războinici 263
GEORGE MUNTEAN, Amintiri răzlețe 267
DINU PILLAT, Scrisori către Monica Pillat 271

NICHITA STĂNESCU — 60

DANIEL DIMITRIU, De la cuvînt la necuvînt 279
CARMEN-MARIA ROȘCA, Starea poeziei 287
OANA CHELARU-MURĂRUȘ, Semiologia și ontologia poesisului 297

POETICĂ

ALEXANDRU CIORĂNESCU, La izvoarele poeziei (I) 305
PAUL CORNEA, Typologie textuelle et interprétation 321
MONICA SPIRIDON, Teza și anti-teza: Adrian Marino și „provocarea" incompatibilelor 333
ANDREI CORBEA, La vechi răspunsuri, noi întrebări 337
CRISTIAN BĂDILIȚĂ, Hermeneutica hristologică la Origen 347

RECUPERĂRI

ANA-MARIA BREZULEANU, Leon Donici 357

CRONICA EDIȚIILOR

NICOLAE MECU, N. Iorga, *Scrisori către Calinca. 1900—1939* 363
AL. SĂNDULESCU, *Scrisori către Tudor Vianu* 371

RITL, XLI, 1993, nr. 3—4, p. 215—420, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

CRONICĂ

CĂTĂLINA VELCULESCU, Profesorul Ion C. Chiţimia la 85 de ani 377

TEXTE ŞI DOCUMENTE

TIBERIU AVRAMESCU, Un român basarabean corespondent al ziarului bucureştean „Telegraful" în anii 1880—1890 (II) 381

IN MEMORIAM

MIHAI MITU, Dan Simonescu 389
CORNELIA ŞTEFĂNESCU, Edgar Papu 393
MIRCEA ANGHELESCU, George Ciorănescu 397
MIRCEA MARTIN, Ion Negoiţescu 399

RECENZII

VIORICA NIŞCOV, *Colindă-mă, Doamne, colindă !* 403
ION APETROAIE, D. Caracostea, *Scrieri alese* (III) 405
ELENA ZAHARIA-FILIPAŞ, Ion Pop, *A scrie şi a fi (Ilarie Voronca şi metamorfozele poeziei)* 408
DORINA GRĂSOIU, Aurel Martin, *Mihail Sebastian. Romancierul* 409
GRIGORE SMEU, Mircea Eliade, *Meşterul Manole* 411
MARIAN VASILE, Henri Zalis, *Tudor Vianu* 413
ADRIAN VOICA, I. Funeriu, *Hermeneutica editării* 415

BREVIAR 419

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

CREANGĂ ȘI „DIVINELE DETALII" (I)

Cornel Regman

N-ar fi menirea tocmai a unui capitol median[1] de a stabili concluziv ce fel de artist e Creangă și încotro se îndreaptă acțiunea sa. Cîteva anticipări sunt însă necesare, ajunși în acest punct, chiar și numai pentru faptul că în tentativa de a ne apropia de laboratorul scriitorului — aceasta presupunînd firește alinierea la opinia unanim împărtășită în critica mai nouă că autorul *Poveștilor* și *Amintirilor* e posesorul unei tehnici individuale și mucenicul ferice al unui travaliu frate cu tortura în desfășurarea căruia ies la iveală, unul după altul, darurile lui de *prozator unic* —, ne-a fost dat să întîlnim și unele păreri mai neobișnuite, dacă nu chiar extravagante, iar pe de altă parte, de-a lungul procesului atît de necesar de recunoaștere a autonomiei pe care creația acestui artist o revendică, o seamă de poziții intermediare, rămîneri la jumătatea drumului, care tind a-l menține pe Creangă măcar pînă la trunchi îngropat în folclor. Preocuparea de a pune în lumină artistul a stîrnit la faptă mai ales pe comentatorii sintetici și pe posesorii de revelații fulgurante, dar absența unor demonstrații mai susținute încurajează nu o dată aplecări spre senzațional. Dintre acestea face parte și cea care a prilejuit foiletonul de nici trei pagini al lui B. Fundoianu, *De la Nică a lui Ștefan la Mallarmé*, readus în raza atenției de unele voci din prezent. În fond, și acest foileton pornește din îndoiala — care e declanșatorul multor inițiative mai ales în critică — privitoare la destinatarii operei humulești anului. Cam în vremea cînd își concepea tînărul Fundoianu „fragmentul", îndoiala aceasta încercase și pe alți exegeți, între care Sadoveanu și Ibrăileanu din generația anterioară. Problema nu s-a stins o dată cu ei, ci va fi reluată de G. Călinescu și Vladimir Streinu, iar peste încă o generație de I. Negoițescu. Pentru toți, opera aceasta nu era făcută să fie înțeleasă la justa valoare și gustată de consumatorii comuni ai literaturii și cu atît mai puțin de cei tradiționali ai poveștilor, săteanul și copilul. Explicațiile pot diferi de la caz la caz. Ibrăileanu descoperă în opera lui Creangă o „infinită fineță", care „îl face greu accesibil majorității cititorilor". „Finețea" constitutivă se transformă, la foiletonistul „Sburătorului literar" care este Fundoianu, în ceva care-l apropie pe Creangă de... Mallarmé. Cu unele aprecieri ne mișcăm între marginile deja-spusului: „Creangă e făcut să existe numai pentru adulți sau deloc"; sau „Artist — Creangă trebuie citit după multă pregătire și lectură". Venind la comparația lansată, autorul însuși recunoaște că „e excesivă". Și nu e vorba, ca pînă aici, doar de specia de cititor aparte pe care ar „selecta"-o opera

[1] Dintr-un studiu monografic din care s-au publicat pînă în prezent următoarele capitole: *Creangă înainte de Creangă*, „Rom. lit.", nr. 50/1989; *Creangă — Modele și stimuli*, „V. Rom.", nr. 10—12/1989; *Creangă... orășanul*, „V. Rom.", nr. 5/1992; *Sociografiul Creangă și povestirea panoramată*, „V. Rom.", nr. 10 și 11/1990.

RITL, XLI, 1993, nr. 3—4, p. 217—233, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

celor doi, după cum ne îngăduie să înțelegem următoarea formulare: „Numai cei ce iubesc cuvintele și *se pot resemna la ele* (subl. ns.) pot citi pe Mallarmé cum îl pot citi pe Creangă"; artiștii înșiși sînt puși alături ca reprezentînd una și aceeași îndrumare: „Creangă e un artist — și un artist al cuvintelor —, în același sens în care poate avea o semnificație arta lui Mallarmé". Și: „Trebuie să punem față în față pe un artist care iubea cuvintele ca pe niște idoli, din dezgust pentru o sensibilitate prea bătrînă și un creier prea covîrșit și între (sic) un artist care se întîlnește bucuros, pentru întîia oară, cu vorbele". Alăturarea este — să recunoaștem — cu atît mai șocantă și hazardată, cu cît prin chiar diferențele indicate, drumurile celor doi apar ca purcezînd din teritorii diametral opuse; cu consecințe biologic — am spune — și structural-stilistic opuse.

Cu Vladimir Streinu ne întoarcem la problematica adresanților literaturii lui Creangă. Sunt categoric excluși dintre admiratorii săi țăranii, cu argumente oarecum empirice și susținute prea apodictic: „Țăranii nu răspund la frumusețea *Poveștilor* și *Amintirilor* deoarece folclorul, care e culoarea de fond la Creangă, este pentru ei o modalitate de viață și nu una de artă. Superstițiile datinile și proverbele, ca limite ferme și străvechi ale existenței, ei și le cunosc prea bine — atît de bine, că nu-i va cîștiga nimeni vorbindu-le despre ele". Sau în altă formulare: „Creangă nu le aduce decît ceea ce știu și ei, ori de unde ar fi. Iar arta, pe care un geniu o creează în prelungirea felului lor de sensibilitate, călăuzit de instinctul său sigur, n-o pot pricepe de la un anumit nivel în sus".

G. Călinescu e mai aplicat și de fapt pune punctul pe i: „Realismul rezultat din cultivarea detaliului și punerea în evidență a unei individualități stilistice nu aparține la Creangă oralității, ci artei de scriitor". (În prelungirea acestei afirmații, s-ar putea susține că nici chiar oralitatea la Creangă nu aparține de fapt... oralității curente, ea fiind inițiativa artistului și nu treabă de copist!). Și lui G. Călinescu îi apare limpede că „numai cititorul de mare rafinament artistic îl poate gusta cum trebuie", în timp ce „omul de țară vrea epicul gol, fără minuții de observație, și e doritor de fabulos". Ce e drept, restringînd la intelectuali (și încă dintre cei mai rafinați!) aria acestor gustători, G. Călinescu se simte îndemnat să vină și el cu explicația sa. Explicație ce va face carieră și constă în a vedea în Creangă „un autor cărturăresc, ca Rabelais", „un erudit, un estet al filologiei", încadrare care, deși cu aerul unei măgulitoare largheți, se dovedește a fi la o mai atentă privire efectul unei reducții. Suntem în orice caz, cu atare deschideri spre literatura cultă și mai mult decît cultă, la distanțe astronomice de naiva credință a unui George Panu ce-și invocă memoria ca martor spre a confirma că, de pildă, *Capra cu trei iezi* n-ar fi decît transcrierea ca de pe un fel de fonograf a poveștii auzite de el însuși în copilărie: „mi-am adus perfect aminte aproape cuvînt cu cuvînt de toate, și am constatat că Creangă era un admirabil reproducător aproape textual".

La drept vorbind, intuiția originalității lui Creangă și a poziției lui o avusese cel dintîi Nicolae Iorga în niște „pagini de tinerețe" scrise la nici 19 ani. *Scriitorul cult* Creangă este pentru întîia oară în așa fel privit de parcă izvodul popular, mereu scos în față de prețuitorii lui de pînă atunci, nu există decît ca punct de referință exterior și ca material de lucru. Pe primul plan stă artistul, individualitatea creatorului, trecută, e adevărat, prin grila unor deprinderi ale „criticii științifice", la modă în epocă, în care psihologie, fi-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ziologie și sociologie își dau mîna: „Creangă e la noi tipul perfect al scriitorului senzațional, la care această predomnire a concretului se explică poate, în om, printr-o mai mare îmbelșugare de viață, printr-un mai mare exces de sînge, care hrănește puternic creierul, și, ținînd fragede senzațiile, oprește cercetarea rece de a le despica și veșteji atunci cînd abstrage din ele ideea".

Gustul excesivului în interpretarea lui Creangă, prin parțializări decise, revine peste decenii în critica noastră o dată cu I. Negoițescu, care restrînge la o categorie și mai „specializată", aproape ermetică, pe gustătorii acestei opere, identificați anterior de B. Fundoianu printre „cei ce iubesc cuvintele și se pot resemna la ele", iar de G. Călinescu, printre rafinații cărturăriei. Conform noii optici, „Creangă nu este un clasic, ci un original, un outsider, potrivit pentru gusturile bizare formate prin cultură și blazate, care singure sînt în stare a-l prețui *în chiar sensul voit de dînsul*" (subl. ns.). Ca și în cazul lui Fundoianu, restricția operată în rîndul destinatarilor se întoarce, aici și mai apăsat, asupra agentului. Cum ar veni: Spune-mi cine te citește, ca să-ți spun cum stai artisticește! Ce a determinat la critic o asemenea provocatoare judecată? După socotința lui Negoițescu, „vina lui Creangă — dacă vină și nu fatalitate este — constă în împrejurarea că el a apăsat numai pe coarda plăcerii", or „concentrarea aceasta estetică denotă o sărăcie spirituală indiscutabilă". Se vorbește chiar despre „estetismul lui Creangă", „care nu are seamăn decît în proza lui Mateiu Caragiale, oricît de diferiți rămîn între ei cei doi scriitori [...], unul senin și salutar, celălalt întunecat și decadent". Sau cu formularea din final: Creangă e „un stilist crepuscular de o tîrzie sănătate și de un prematur decadentism".

Mărturisim a nu fi putut urmări în mecanismul care l-a declanșat raționamentul criticului. Să fie așa de puțin numeroși și de unilateral conformați admiratorii scriitorului? Să se rezume numai la satisfacerea unor gusturi bizare și blazate hrana oferită de el? Ce-ar fi trebuit să devină *Moș Nichifor Coțcariul* pentru ca învinuirea de „sărăcie spirituală" să fie înlăturată? Dar *Amintirilor*, ce „enzime" le-ar fi fost de lipsă pentru ca „estetismul" să nu se instaleze? Apoi, cum bine se știe, „coarda plăcerii" răsună diferit în urechile auditorilor, însoțindu-se de armonice de felurite ordine, rămase celor mai mulți nedeslușite, dimpreună cu pricinile satisfacției. Multă vreme, privitor la Creangă, a predominat o înțelegere confuză în explicarea acestei plăceri, înrîurită de reziduuri sămănătoriste. Trebuie să cădem în extrema cealaltă, izolîndu-l pe povestitor în „ocnița", în firida unui purism *à outrance*, numai pentru că nu răspunde întregului registru de exigențe imaginat? Dar este Creangă, pentru literatura română, mai puțin „clasic" decît Boccaccio pentru cea italiană? Ne amintim de „rezerva" pertinentă a lui Erich Auerbach[2] privitoare la *Decameron* și nu vedem ce-ar împiedica translarea ei și la realitatea operei lui Creangă: „Ceea ce nu înseamnă, după cum am mai spus, că facem o critică lui Boccaccio, dar trebuie totuși să reținem faptul istoric ce trece dincolo de persoana sa: umanismul timpuriu nu posedă în fața realității vieții o forță etică constructivă; el coboară realismul din nou la nivelul stilistic mijlociu, lipsit de probleme și de conflicte tragice..." Un „umanism timpuriu" pare a cunoaște prin spontan-ivitul Creangă și literatura română, iar trăsăturile acestuia nu rimează nicidecum cu excesele estetismului. Trăsăturile acestea sînt desigur cele ale delectării, ale ironiei și caricaturii jocular, adică exact componentele binecunoscutului „stil mijlociu", așa cum

[2] Erich Auerbach, *Mimesis*, traducere de I. Negoițescu, Ed. Univers, 1967.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

l-a aproximat și Francesco de Sanctis prin formula, aplicată aceluiași Boccaccio, „sentiment comic și senzual", indicîndu-i și limitările obiective: „căci comicul este domnia finitului și a simțurilor, iar primele forme în care se exprimă sînt individualizate în cutele cele mai mărunte ale obiectelor [...] Această primă formă a comicului este caricatura". Avem la De Sanctis descrisă și reacția produsă de acest tip de literatură, o reacție i-am spune tot „clasică", ce nu se acoperă nici pe departe cu deliciile unei lecturi dificil-marginale, ci ia aspectul unei *petreceri*, implicînd o comuniune în care gusturi felurite se regăsesc: „de cele mai multe ori, însă, reacția ta este altceva decît risul, este o bucurie egală, care te transpune într-o stare de împăcată mulțumire [...] Efectul acesta rezultă din faptul că autorul nu-ți înfățișează o serie de raporturi născute din intelect, ci o serie de forme și figuri născute din închipuire [...] Autorul, ca și cum s-ar fi uitat pe sine în lumea aceasta a imaginației, are aerul că nu-i adaugă nimic de la el, el, care este totuși, vrăjitorul ei. Tu însuți stai în ea ca fermecat".

Nu vom merge, firește, pînă acolo ca, pe urmele lui De Sanctis, să vorbim de existența unei „perioade" la Creangă — corespondentul „periodului boccaccesc"[3] — ca formă specifică în care se toarnă „ansamblul de împrejurări și accesorii" al unei acțiuni, cu toate că ample perioduri/perioade vom întîlni și la Creangă, în introducerile sale la narațiuni, iar înaintarea prin „tablouri" e o altă caracteristică a acestora. Vom reține doar ideea că „periodul" — moștenire a retoricii și logicii — devine chiar sub pana lui Boccaccio „un organism viu doar în latura comică și senzuală a lumii lui"; „aici este prezentă muza lui, adică o întreagă lume interioară, ironia, senzualitatea, cuvîntul mușcător, un adevărat sentiment comic și senzual". În schimb, I. Negoițescu are deosebitul merit de a fi pus în lumină o altă modalitate, întru totul specifică narațiunii lui Creangă și „prezentă în toată literatura lui", *litota*, nu știm dacă chiar „formă existențială", în care se exprimă „umilitatea spirituală" dezvăluită scriitorului, care ar explica și limitarea lui la „estetic", ori dacă nu cumva, mai degrabă pe un plan mai strict circumscris, marca tutelară a umorului său.

După toate, o anticipare s-ar impune, nu lipsită de oarecare maliție, întemeiată pe constatarea că fac ce fac comentatorii operei lui Creangă și îngustează cu fiecare exegeză elaborată aria admiratorilor săi calificați. Răutăciosul pronostic prevede posibilitatea ca o viitoare interpretare să facă din opera lui Creangă hrana ideală pentru naturile exsangue, anemiate la extrem prin cura de frumos, un leac băbesc mai degrabă decît un medicament, la care recurg în disperare de cauză și cei mai lucizi. A rămas departe în urmă „Creangă povestind copiilor", ba chiar și acel Creangă al „Bibliotecii pentru toți" de la începutul veacului oferit în broșurele căminelor celor mai modeste, la concurență cu Andersen, cu ale cărui *Povești* de altfel se și inaugura în 1898 colecția. Dar, se pare, ceea ce la începutul acestui veac satisfăcea o relativ largă categorie de cititori e considerat la finele veacului a fi modul unei incomplete, nespecifice, inadecvate receptări, motiv de a căuta adevăratul sediu al plăcerii în niște interioare aparte, mobilate curios. E o eroare aici, fără îndoială, eroarea de a reduce pe Creangă la „valoarea adăugată" cu care exegeții sporesc zestrea nativă a creatorului și de a exclude de la *spectacolul Creangă* cea mai mare parte a cititorilor sub cuvînt că nu au o bună

[3] Formularea e a traducătoarei, Nina Façon (Francesco de Sanctis, *Ist. lit. ital.*, E.L.U. 1965).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

perspectivă în contemplarea operei. Fără a nega avantajul unui plasament privilegiat (nu degeaba se folosește termenul „rang" pentru a desemna ierarhia locurilor într-o sală de teatru), nu vom putea nega totuși rolul „galeriei" și capacitatea de entuziasm de care dă ea dovadă în susținerea meritului. Or, în cazul lui Creangă, „galeria" aceasta a fost și a rămas activă, în ciuda străduaniilor unui anumit sistem de educație concentraționar cum a fost cel al școlii comuniste de a priva pe viitorii cititori de bucuria lecturii, de bucurie în general.

Secretul acestei unanimități care strînge în jurul aceluiași pivot opinii atît de diverse, chiar contrastante (la urma-urmei există și rezerve care ornează, cînd nu onorează de-a binelea o creație) este realitatea indenegabilă a artei scriitorului, artă-farmec pe care nimic din dezvoltarea liniară a literaturii noastre n-o anunța. Dar nu ivirea nescontată a talentului uimește cel mai mult la acest scriitor, cît faptul apariției simultane în aceeași ființă a unei conștiințe neîndurate de creator-artizan care cu fiecare intervenție își clarifică asemeni sculptorului în piatră intenția și nu cedează pînă ce nu obține produsul finit în forma visată. Cine dorește să vadă aici mallarméism sau analogii mateine este liber s-o facă, dar pentru a fi credibil trebuie să probeze că exigența artistică nu se poate manifesta decît în aceste moduri de expresie în care puritatea cîștigată se însoțește fatal de o anume rarefiere. Or, tocmai despre rarefiere nu se poate vorbi la „vîrtosul glumeț" Creangă (din caracterizarea lui Maiorescu), la care obiectul percepției conservă intactă, dacă nu sporită expresiv, materialitatea. Aceasta, prin litotă (figură prin excelență clasică), mai are în plus avantajul că ferește scrisul de excesul naturalist, nu fără riscul ca ansamblul să capete cîteodată un lustru și o acuratețe de exponate muzeale; singure replicile mai conservînd atunci, în tipismul lor inextricabil, urma unei gesticulații a baștinei, asemenea stîncilor — amprenta unor fosile.

Materialitatea aceasta uimitoare, în forme concentrat-economicoase (răsfățul verbal fiind el însuși adus la forme ceremonialice, ca dansul unui arlechin) nu aparține în nici un caz purei spontaneități, căreia proza îi datorează mai ales invenția de situații și personaje, ci este cu precădere partea travaliului executat cu aplicație, datorită căruia textul înaintează. O asiduitate care lucrînd asupra unui material în bună parte *pre-știut (Poveștile)* sau *stocat* în memorie *(Amintirile)*, deci tot pe o bază cu existență anticipată, se poate concentra asupra esențialului: de a modela și a da viață acestui „boț", acestei „hume" la îndemînă apte de cele mai felurite întruchipări. Modul de manifestare a acestui interes este — cum bine arăta G. Călinescu — „cultivarea detaliului", și concomitent, folosirea lui în conformitate cu o „individualitate stilistică" de ale cărei indicații autorul însuși devine cu timpul tot mai conștient și nu fără o doză de umor la constatarea despre ce și cîte-i pot trece prin cap. Ne vom feri să vorbim de *flaubertianism* în legătură cu acest aspect de care proza modernă leagă unele din cele mai prețioase cuceriri ale sale. Atenția conferită detaliilor, smulse după o stare de pîndă încordată, este însă și a lui Creangă, iar rezultatele pentru scrisul său sînt la fel de sesizante ca pentru Flaubert arta consumată a descriptorului sau ridicarea la putere a limbii vorbite în cea mai întinsă parte a creației lui. Tot G. Călinescu — reamintim — opunea oralității la care în genere mulți reduceau contribuția lui Creangă, arta de scriitor. Și din nou cazul Flaubert, mai precis o observație a lui Albert Thibaudet privitoare la stilul scriitorului

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ne vine în ajutor: „A scrie nu constă numai, nu constă mai ales în a reproduce limba vorbită. A scrie constă în a afla un sprijin în limba vorbită, în a te încărca de electricitatea ei, în a-i urma elanul în direcția pe care ea o dă." Acest tip de creator „scrie nu cum vorbește poporul, ci cu fondul cu care poporul vorbește". Propriu acestui scris îi este de aceea „stilul indirect dublu", care la rîndul său este „stilul indirect simplu plus scriitorul". Or tocmai de iscusința/arta/ingeniozitatea scriitorului de a stabili conexiunile între cuvinte depinde și ca „electricitatea" conținută în ele să nu se irosească, să nu se epuizeze. Și mai spune ceva Thibaudet despre stilul indirect liber flaubertian: „înainte de a deveni o formă gramaticală el este o intonație", mai precis — am zice noi referindu-ne expres la Creangă — urma, transpunerea în „stil" a unora din acele intonații cu rol atît de însemnat în vorbirea directă a eroilor sau a naratorului, încît se poate spune despre ele că sînt adevărate unități de bază, invariante în cadrul sistemului afectiv-intențional: cu un cuvînt, *intoneme*. Faptul că astfel de particularități le întîlnim înăuntrul literaturii noastre la doi artiști în multe privințe înrudiți, Creangă și Caragiale, unul pornind din folclor și din ambianța țărănească, celălalt din plămada foburiană a orașului incipient, nu poate reprezenta o întîmplare: la amîndoi, simțul limbii vorbite și finețea auzului pentru ascultare, dar și exactitatea cu care e prins detaliul și e înșurubat în frază ating performanțe pe care *creația* literară în proză de pînă atunci nu le cunoscuse. Dezavantajat iese Creangă, căruia nu i se recunoaște decît parțial ceea ce la Caragiale nu reprezintă o problemă: faptul de a fi considerat drept un creator individual, deplin autonom, neînfeudat nici unei datorii. E vorba, în fond, de modul cum e privită relația lui cu folclorul, față de care într-o manieră sau alta Creangă este cu regularitate scos debitor. Dar dacă, într-o primă etapă, a fi găsit în bune raporturi cu creația anonimă era gratificat automat cu un galon de merit, indistinctul în care e ținută în continuare opera aceasta devine o povară nemeritată și un abuz — chiar dacă adesea numai retoric — al exegezei. Enorm e faptul de a întîlni acest gest reflex la G. Călinescu, criticul care a făcut cel mai mult pentru impunerea *creatorului original* Creangă. Nu și a celui deplin *individual*. Pe G. Călinescu nu-l lasă inima să uite că acțiunea lui Creangă, care e *promovare* într-o altă ipostază/existență valorică a unui material faptic de psihologie și creație colectivă, dezvăluie cu precădere în persoana sa pe membrul de marcă al acestei colectivități, singurul prin miracol identificat din masa anonimă: „Un creator popular genial este anulat ca individ și fortificat ca exponent". În acest fel, eticheta lui Ibrăileanu: „Autorul profund — demiurgos — al operei lui Creangă e poporul; ... a[l] lui Creangă e numai talentul" pare a se perpetua, chiar dacă formulată mai nuanțat. Căci dacă o propoziție ca aceasta: „secretul lui Creangă stă, ca la orice poet cult, în studiul efectelor, în cuvîntul rar, în fixitate", aceasta din urmă fiind „contrară legii inerente folclorului" — nu e făcută să deosebească statutul lui Creangă de al oricărui alt scriitor cult, o precizare din finalul cercetării tinde a descuraja orice inițiativă de a pătrunde în interiorul „secretului", care — ni se dă de înțeles — nici nu e cine știe cît secret: „De aceea, despre Creangă, ca artist, sînt puține de spus, și studiile se pierd în divagații". De aici, apoi, și pînă la formula bine adusă din condei cu care se încheie cartea nu e decît un pas: „Creangă este o expresie monumentală a naturii umane în ipostaza ei istorică ce se numește

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

poporul român, sau, mai simplu, e poporul român însuși, surprins într-un moment de genială expansiune. Ion Creangă este, de fapt, un anonim"*.

De altfel, cum rimează acest final apoteotic cu „pagina de lucru" în care G. Călinescu apropie pe Creangă de Rabelais? Apropiere susținută pe multiple planuri, Creangă fiind, ascmenea îndepărtatului său înaintaș, cînd „eruditul" și „estetul filologiei", cel ce se dovedește „în cîmpul lui mărginit" un „umanist al științei sătești", cînd — tot „erudit" rămînînd — jovialul, bufonul, improvizatorul gratuit și amuzant, parodiatorul, amatorul de picanterii pe muchea obscenității („toți rabelaisienii au intrat adînc în trivialitate"). Alăturarea pe acest temei și de Anton Pann (din nou pluralul!) dăunează, ce-i drept, situării exacte a artei lui Creangă, pentru că nu o colecție bizară de proverbe și ziceri e opera lui și nici inițiativă de cărturar preistoric care mută herborizarea pe terenul expresiei, ci inițiativă de artist la care „citatele" sînt încorporate organic și nu statistic în substanța narativă, la care — mai direct spus — primează povestirea și arta seducerii prin *viu grai... scris*. Și din nou simțim nevoia să ne întoarcem la criticii care vor să găsească cu tot dinadinsul în opera lui Creangă sensuri grave, dar — fatalitate! — nu aud răsunînd decît „coarda plăcerii". Căci, venind vorba de Rabelais, nu putem uita replica dată de Leo Spitzer *rabelais-anților*, unii din chiar patria scriitorului, apucați pe panta „dez-umorizării", care-i refuză scriitorului apartenența la Renaștere, decepționați „de a nu găsi decît joc în scrisul său. Ca argument este adus celebrul episod despre mănăstirea Thélème, care, după ei, s-ar fi potrivit altui tratament, bunăoară unor „intenții meta", după cum observă maliții stilisticianul, „Dar nu se vede oare că chiar acest joc este renaștere și că *paradoxul* scînteietor al anti-mănăstirii Thélème se detașează admirabil pe fondul întunecat al mănăstirii ortodoxe?[4] Iată veritabila Renaștere în episodul Thélème: libertatea artistică a jocului cu ideea de mănăstire". De unde și concluzia studiului, strictă ca un aforism: „În fața unui gen comic constituit nu e îngăduită decît o singură reacție, cea a rîsului. [...] Iar Rabelais excelează în toate categoriile comicului: burlesc, satiric, grotesc, filozofic și pînă la comicul pur verbal". Întocmai ca și Creangă, am putea adăoga. Că Leo Spitzer mai descoperă în opera marelui umanist și alte specie ale rîsului: rîsul cosmic, comicul mitic, apoi poezia ideilor, alături de poezia limbii, adică tocmai unele care împing arta lui spre hiperrealism (după Huizinga, citat de Spitzer), ori spre „irealismul bufon" sau „bufoneria irealistă" derealizantă unde găsește mai cu cale să-l încadreze criticul german, iată niște dimensiuni care depășesc cadrul corespondențelor posibil de identificat la clasicul român, în această țărmurire rezidînd foarte probabil chiar diferența de gabarit dintre cei doi scriitori.

Ar mai trebui amintit că tot din categoria „dez-umorizanților" face parte și acea specie locală de comentatori reprezentînd o formă întrucîtva

* O rezervă similară la poziția lui G. Călinescu a fost exprimată de Mircea Scarlat în lucrarea apărută postum, *Posteritatea lui Creangă*, în capitolul sonor și festiv intitulat: *În sfîrșit — Sinteza: Călinescu*. Rod al unei „lecturi excepționale", monografia călinesciană „exagerează însă (poate deliberat, spre a impune ideea) natura excepțională, considerînd greșit că ea duce la pierderea personalității (anonimatul lui Creangă nu-i acceptabil nici ca metaforă)". Și: „Creangă e mai mult decît exponent: sau, posibil de dovedit, are o *natură exponențială dublă*". El e „un exponent de tip special, opus anonimatului. Demonstrația călinesciană e șubredă sub acest aspect".

[4] Aici, în sensul de: „conformă cu dogma".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

agravată prin aceea că, deși recunosc umorul lui Creangă și sînt dispuși să-l cerceteze de aproape, o fac cînd nu cu o lipsă de umor calificată, atunci cu suficientă rezervă față de „excesele" bufone ale textului. De acest neajuns se resimte chiar și comentarul unui exeget expert ca Vladimir Streinu, pentru care *homerism* la Creangă poate fi orice afară de singura modalitate practicată de scriitor — cea a eroi-comicului, altfel spus, dimensiunea caricaturală și grotescă. Pentru Vladimir Streinu, „*nespălații*" însoțitori ai lui Harap-Alb au statură „eroică", evocarea lor e „grandioasă", în scena chefului seminariștilor la crîșma din Rădășeni „nu e nici o bufonerie", „comicul situației" nu ajunge aici pînă la „stupiditatea bufonă". Explicația? „Căci acolo este mai ales o petrecere de zei"[5]. Drept care, „Homer al țărănimii românești" este socotit Creangă, în aceeași viziune retoric-exponențială deja întîlnită la G. Călinescu, dar asezonată diferit în cazul de față, cu respingerea *de plano* a calificării lui Creangă ca *scriitor cult* și cu situarea lui într-un concept, „poporaneitatea", care ni-l înfățișează ca „simplu om din popor conformat genial, un artist „deopotrivă superior categoriei poporane ca și dealtminteri celei culte". Prin categoria din urmă criticul înțelegînd atît pe scriitorii cărturari" mai ales sămănătoriști și poporaniști care au dat „o literatură rustică, dar nețărănească, nepoporană, cultă, cît și pe aceia, „dintre cei mai renumiți", „nepedagogizați în numele specificului etnic", „talente care s-au îndreptat singure spre sufletul satului, au produs opere de cărturari în materialul țărănesc". Pentru prima categorie, bănuim, criticul se va fi gîndit la scriitori ca C. Sandu-Aldea sau I. C. Vissarion pentru a doua, poate la Rebreanu și Sadoveanu. În ambele cazuri ne scapă motivele pentru care e subliniată superioritatea poziției lui Creangă, mai exact spus nevoia de a distinge o categorie valorică nouă, cu un singur locuitor. Împrejurarea că de pe povestitor „curgea folclorul ca de pe o mare vidră, urcîndu-se pe mal, apa în care locuiește" sau că în humulesteanul nostru „huzurea numai geniu popular" sînt desigur atribute diferențiatoare nete în cadrul prozei noastre *culte* cu „material țărănesc". Fapt este că nici unul din scriitorii care o ilustrează nu beneficiază nici pe departe de acest debit generos, integral captat de meșterul fîntînar. Aici ar fi fost poate loc pentru concepte precum *ubertatea* și *autenticitatea*, care disting pe marii și rarii creatori din masa *scriitorilor culți* ai unei epoci, hotărînd *unicitatea* lor și maxima expresivitate a mesajului lor, desprinderea fără trufie de orice practică în ființă și capacitatea de a se manifesta în pura, genuina înlesnire naturală. *Genii fericite* — le-am putea spune, indiferent pe ce cale se realizează ele și mai ales cît de periculos se învecinează domeniul pe care și l-au încercuit cu acela al marilor colectivități inspiratoare. E în fond situația tuturor povestitorilor în proză de la Perrault la Andersen, căci mai există — nu-i așa? — rapsozii în versuri, feriți, după unele vederi, prin chiar demersul poeticesc, ridicat la rangul de diferență specifică, de primejdia anonimizării, a confundării cu folclorul. Ca și cum narațiunea în proză nu și-ar avea propriile mărci distinctive, iar, la rîndul său, aportul barzilor s-ar putea limita la dexteritatea versificatorie! Să spunem că tocmai aceste semnalmente fac necesară încadrarea

[5] Zeii unei epopei burlești în cel mai fericit caz, de felul încercărilor inspirate de *Batracomiomahia*, cu scene ca aceea în care Oșlobanu își golește turetcele ciubotelor de dimerlia de fasole „furluată" din odaia chefului, sau a „pupoiului" dat fără veste de „Trăsnea cel uricios" frumoasei cîrciumărese („Căci la de-aceste mai tot prostul se pricepe"). De altfel, ca din întîmplare, criticul însuși vorbește într-un loc de „homerism bufon".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tipului nostru de povestitor în categoria *scriitorului cult*, categorie care nu devine prin aceasta laxă, dezmărginită, dar — hotărît — se configurează prin îmbrățișarea unei game întinse de forme de relief și chiar reliefuri, de la cele mai degrabă șterse, comune, pînă la cele de o eclatantă expresivitate.

Prilejurile de a se extazia în fața unui atare spectacol nu i-au lipsit, se-nțelege, lui Vladimir Streinu, toate confirmînd atributele sau — sau cum îi place criticului să spună — „componimentele" structurii de scriitor cult a povestitorului. Că interpretul ține chiar și în astfel de cazuri să apese pe natura mai mult instinctivă a acestor reușite — faptul nu ne mai miră. Drept aceea, el va vorbi în continuare de „pre-știința materialității artei", la acest scriitor înzestrat totuși cu „inteligență artistică" (de ce atunci nu și o formă de... pre-inteligență?) „fără de care basmele rămîneau tot scheme universale". În schimb, tot ce se spune despre „metafora umorului la Creangă", chiar întărind ideea că „nu arta scrisului ci arta spunerii" precumpănește la povestitor, confirmă teza de scriitor cult, și nici n-ar putea fi altfel de vreme ce criticul însuși se complace în contraziceri vorbind de „pozne stilistice", „șiretenie sintactică" și „strengăria sintaxei", cum și de o „zburdălnicie a dicționarului" — tot atîtea caracteristici pentru ceea ce am numit *stilul oral... scris;* realizînd adică, pentru a folosi chiar formula criticului, „acel echivoc scriptico-vocal" „propus ca metaforă a umorului la Creangă". Căci — suntem preveniți — „Creangă avea nu atît un condei cît un glas, pe care și-l sonoriza cu condeiul".

Nu e locul aici pentru a comenta și alte contradicții și absolutizări din exegeza lui Vladimir Streinu, între altele, războiul dus de el împotriva celor care deslușesc în compoziția umorului lui Creangă și unele valențe satirice, după bunul obicei al umoriștilor din totdeauna. (E adevărat însă că într-o anumită perioadă s-a exagerat la noi în direcția aceasta, omologîndu-se umorul exclusiv ca satiră.) Îndîrjit s-a arătat autorul și în bătălia cu monografia călinesciană, hărțuită din flanc ca și din arieregardă, uitînd pesemne că o anumită libertate epică ce-și permisese biograful cu personajul său „țăran" e chiar baza descoperirii „țărăniilor" ca *forma mentis* și ca tip de reacție nu numai socială a scriitorului, descoperire de la care pleacă în fond însăși interpretarea concurentă. Am vrea totuși să observăm — din unghiul care ne preocupă, acela al genezei și constituirii *textului* la Creangă — cum atît primul critic cît și emulul său ajung prin exces de subliniere la unilateralizări, aproape neglijînd restul, neglijînd mai ales acele laturi prin care conformația de *constructor* a povestitorului *la masa de scris* se precizează.

Pentru G. Călinescu, însușirile de comediograf ale lui Creangă, sînt totul, partea de „proză" fiind insignifiantă și de altfel amenințată să se confunde cu dizertația: „Precum se vede, nu există proză în *Amintirile* lui Creangă. Partea naratorului este un monolog care cuprinde foarte puțină observație și mai mult judecăți despre lucruri și exclamații". Și: „Tot textul *Amintirilor* este distribuit monologic și dialogic la povestitor ca erou subiectiv și la personaje ca eroi obiectivi, jucați însă de povestitorul însuși." Motiv pentru critic de a apropia arta lui Creangă de aceea a lui Caragiale: „Nici Creangă, nici Caragiale și nici povestitorii în genere nu sînt autori epici, cum se crede de obicei. [...] De aceea, orice criterii valabile în proză, ca adîncirea caracterelor, obiectivitatea, realismul spațial sînt aci fără rost". Dar monologul oricît de „jucat" al *Amintirilor*, ca și locul ce revine povestitorului din povești și povestiri sunt departe de a permite doar intruziuni de ordinul

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„dizertației" și al „intențiilor « culte »". Schelăria epică și tot ce crează impresia de întemeiere într-un concret dat, în lipsa căruia extraordinara încrucișare orală de spade s-ar reduce la fulgerări fără corp, este peste tot prezentă la Creangă, atît în momentele — nu puține — cînd povestitorul-personaj devine prozator pur și simplu, cît și în grăuntele de informație revelatoare strecurat în chiar sporovăiala protagoniștilor*.

Pentru Vladimir Streinu, în schimb, totul este „film trepidant", „urgență epică", „eveniment pur", „prezent epic copleșitor", „densitate epică" (această din urmă calitate venind de fapt în contrazicere cu celelalte, ca de altfel și „urgența epică" cu plăcerea „povestitorului" de-a întîrzia la taclale). Criticul va respinge de aceea ca neîntemeiată apropierea lui Creangă de Caragiale (întîlnită la G. Călinescu, dar și la Pompiliu Constantinescu), sub cuvînt că spre deosebire de Creangă, la care, cînd personajele nu vorbesc, vorbește povestitorul, la Caragiale, cînd autorul își face apariția, „el scrie". Observația poate fi valabilă pentru unele nuvele, nu însă și pentru *Momente*, în care intervenția autorului e mai degrabă a unui spectator nevăzut, o voce din off, deci tot orală. De felul acesta e finalul schiței *La Moși*..., cu o cucoană Lucsița, imprudentă consumatoare de feluri cam amestecate, silită la un moment dat să se retragă în grabă. Explicația o dă unul dintre meseni, malițiosul d. Mitică: „S-a dus în grădină să mai tragă o planetă!...". Și comentarul admirativ-complice al autorului: „Al dracului d. Mitică!".

După cum ușor se poate vedea, un capitol mult îndrăgit de cercetătorii metodici ai stilului, descrierea și portretul, mai cilibiu spus: „valorile vizuale" (Zoe Dumitrescu-Bușulenga) sau „realitatea materială" prin mijlocirea mai ales a „enumerărilor" (G. I. Tohăneanu), nu intră nicidecum în vederile criticilor pomeniți. Dimpotrivă, epicul dezlănțuit încercuit în formula „rapsodismului" (Vladimir Streinu) sau dialogicul și monologicul proprii nuvelei clasice care transformă pe narator în actor și comediograf, atenți mai presus de toate la „ceremonia spunerii" (G. Călinescu), fac din „instituția" descrierii la Creangă o realitate neglijabilă. Ceea ce poate fi adevărat dacă avem în vedere că descrierea întrucîtva autonomizată, devenită cvasi-obligatorie de la romantici încoace, se plasează în afara preocupării povestitorului nostru, care cunoștea totuși genul, căci prin Eminescu, Slavici, Miron Pompiliu și alții basmul dovedea că ține la mare cinste descrierea. Dacă pînă și un atent cercetător al stilului ca Tudor Vianu, care face din comentarea tipurilor de descriere una din preocupările predilecte (în *Arta prozatorilor români)*, se vede dezarmat pe acest teren la capitolul Creangă, unde „Peisajul este ca și inexistent", iar „epitetul va fi totdeauna general", căci „valoarea picturilor lui nu trebuie căutată în vrăjirea aspectelor strict individuale", înseamnă într-adevăr că pe acest drum n-ar fi prea multe de aflat.

Și totuși... Se vorbește de „notațiile « Amintirilor »" (T. Vianu), de „sensații" (N. Iorga), de „sărăcie de note" pe de o parte, acolo unde Creangă *vrea* cu tot dinadinsul să descrie, dar și de „minuții de observație", „exac-

* O observație înrudită găsim în cartea lui Mihai Apostolescu, *Ion Creangă între marii povestitori ai lumii*, tratată cam de sus de Nicolae Manolescu în postfața la *Posteritatea lui Creangă*, de Mircea Scarlat. Scrie Mihai Apostolescu: „Am observa apoi că absența aptitudinii pentru descriere la Creangă este o falsă impresie critică. [...] Adesea, elementele descriptive, întrerupte de un dialog, pot deveni motive epice în aliniatul următor. [...] Prin caracterul ei întrerupt și alternant, descrierea se asociază narațiunii în modul cel mai natural, nestingherind-o din fluxul ei". (p. 181).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

titate" în urmărirea gesturilor, „precizie realistică", „cultivarea detaliului" (G. Călinescu). Numai că discuția trebuie mutată din planul *procedeelor* literar-stilistice în acela al structurii de fond, cu alte cuvinte asupra a ceea ce numeam *textura*, compusă dintr-o multitudine de detalii care scapă privirilor de ansamblu, dar care nu asigură mai puțin „subzistența", corporalitatea întregului. Elemente de „stil", ele sunt în aceeași măsură elemente de construcție, și tocmai prezența lor *funcțională*, mai mult decît cea spectaculoasă, explică faptul, observat de Vladimir Streinu, că dramatizările după opera lui Creangă „suferă iremediabil de lipsa evocării orale a povestitorului", evocare — adăugăm noi — care nu e numai „stilizare în sens vocal" (altfel zis, proverbe, ziceri, „semanteme", intonație, automatisme folcloristice), ci și notație, indicație de gest și mișcare, succint comentariu marginal, tot atîtea operații proprii prozatorului, din care se iscă — paralel cu replicile și însoțindu-le — textul, pagina. Să mai spunem oare că prin această trăsătură Creangă este din nou foarte „clasic" și în aceeași măsură modern? Tudor Vianu observa că „în evocarea scenelor de mișcare" „fraza musculoasă, bogată în verbe, operează adevărate minuni". Exemplele pe care se întemeia stilisticianul sunt cu adevărat *scene*, dar trebuie adăugat că și notațiile de mișcare dinamice, multe din ele „anonime", care nu sar în ochi, detalii sau componente nu atît picturale cît sculpturale care împing fraza înainte, „operează" și ele „adevărate minuni". Am citat, în cuprinsul altui capitol, fragmentul din *Poveste* (Prostia omenească) cu femeile casei care se dau de ceasul morții din pricina drobului de sare de pe cuptor. A rezultat de aici nu atît un tablou sau o scenă, cît ceva mai aproape de un grup sculptural, grotesc și caricatural, în care într-adevăr verbele, unele sub formă participială, parcă plesnind de energia conținută, susțin toată greutatea: „Și, cu ochii *pironiți* la drobul de sare de pe horn și cu mîinile *încleștate*, de parcă *le legase* cineva, *începură a-l boci* amîndouă ca niște smintite, de *clocotea* casa. Pe cînd *se sluțeau* ele..." Dar nu trebuie să recurgem neapărat la astfel de eșantioane, orice s-ar spune, „compuse"; în cea mai tipică frîntură de basm povestit, întesată de formule orale dintre cele mai la îndemînă, se strecoară cîte un detaliu revelator, o nuanță expresivă, care mută accentul din planul automatic-narativ în acela al prozei de observație: „Și mai merge el cît mai merge, și numai iaca ce aude o *bizitură înădușită*..." *(H. A.)* Sau: „baba nu știa ce să mai facă de bucurie că are un băiet așa *de chipos, de hazliu, de gras și de învălit ca un pepene" (Pov. P.)*, unde — pe deasupra — ne găsim în plin, ingenios stil indirect liber. Dar cuvîntul cu sarcină expresivă poate fi aflat chiar în dialog, și atunci personajul iese și mai mult din tipismul obișnuit, dobîndind psihologicește o identitate. Gospodarul din *Poveste* plecat în căutare de mai proști ca ai casei sale — proiect din pornire gratuit-făgăduitor — dă peste cel ocupat să arunce nucile în pod cu țăpoiul. Verbul din întrebarea ce-i adresează spune totul despre firea iscoditor-sarcastică a personajului, accentuînd comicul situației: „— Da' *ce te frămînți* așa, om bun?" Un alt neajutorat este depistat repede de țăranul cu intuiție din *Dănilă Prepeleac*, cel care trăgea carul. Expresia batjocurei reținute e toată cuprinsă în moldovenescul *mehenghiu*, adică șmecher, dar antifraza, la această putere, nu e la îndemîna oricui: „— Apoi, dar, te văd bun mehenghiu, zise cel cu carul" (după ce se asigurase totuși că ofertantul, Dănilă, nu-și bate cumva *el* joc); „m-ai găsit într-un chef bun; hai, noroc să dea Dumnezeu! Să-ți aibi parte de car, și eu de boi!" În fine, nu trebuie uitată colaborarea poves-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

titor-copil, apoi adolescent, specifică *Amintirilor*, cu rezultate atît de interesante pentru narațiune. Căci dacă relatarea directă la persoana întîi de fapte trăite, ale „băietului" ce naratorul își amintește a fi fost, îl împiedică într-o anumită măsură să „compună" cu de la sine putere, în deplină neatîrnare, colaborarea aceasta îl „inspiră" pe de altă parte spre noi soluții, cum ar fi — pe teritoriul acesta al concretizării — împrumuturile masive din fondul imaginarului infantil și al reprezentărilor rustice de toată mîna, cu netăgăduită valoare de caracterizare. Tot ce selectează eroul-copil în materie de concret, sau, mai exact spus, tot ce recreează naratorul în numele acestuia, în limitele și cu sigiliul faptului simțit și gîndit la vîrsta candorilor, capătă accente de autenticitate greu de egalat, care i-au și făcut pe unii să vorbească de... Proust. (Îi invităm pe acești comparatiști de ocazie să rămînă la Creangă și la florilegiul lui de anecdote-amintiri, atît de specific, care n-are nimic din factura reconstituirii hipnotice proprie proustianismului cu punctul de plecare în memoria involuntară, dar reprezentînd în rest ceea ce tot Leo Spitzer numea „o activitate a rațiunii ordonante" și, ca manifestare, „aparatul psihologic al parantezei".) Rezultatele acestei „colaborări" sunt multe și diverse, iar pe planul delatiului revelator ele marchează o perfectă adecvare la treptele succesivelor vîrste și ale experiențelor trăite. Nu simțim oare în scena fugii din clasă a eroului, urmărit de cei doi „hojmalăi", accentul trăirii unei mari emoții de copil, cu atît mai plauzibil cu cît semnele în care se îmbracă au materialitatea exact trebuitoare? Nici un detaliu prea „gras" sau speculat, nici o stăruință prisoselnică; totul în concretul cinetic și cu urgența impusă de circumstanță: „și se vede că i-a orbit Dumnezeu de nu m-au putut *găbui*. Și de la o vreme, nemaiauzind nici o fosnitură de păpușoi, nici o scurmătură de găină, *am țîșnit odată cu țărna în cap* și *tiva* la mama acasă".

Din „colaborarea" aceasta narator-personaj decurg și alte consecințe, de adăugat la „subiectivizarea" și specializarea impresiilor, urmare a faptului că detaliile oferite poartă accentul condiției în perpetuă modificare a eroului. Asistăm concomitent la pătrunderea masivă a formelor orale și a zicerilor în compunerea notațiilor, lucru despre care ne avertizase nu mai departe decît interjecția *tiva* din exemplul citat. La Fălticeni, la „școala de popi", deja introdusul Creangă în lumea petrecerilor și a petrecăreților găsește formule de caracterizare „emancipate", împrumutate tot din repertoriul rural, dar „vîrînd" spre un soi de argou juvenil, a cărui necesitate o reclama chiar sporul de experiență dobîndit de erou: e vorba de crîșmărița din Rădășeni „măritată de curînd după un vădăoiu bătrîn și-un «*lă-mă mamă*», *cum e mai bine de tras la om în gazdă*". Sudarea expresiei idiomatice în notație e vizibilă și într-o informație mai „obiectivă", deloc poznașă, privind perfecta înțelegere (pînă la un timp!) dintre Pavel ciubotarul, gazda dascălilor și vărul Mogorogea: „Pavel făcu o pereche de ciubote de iuft vărului meu Ioan, cu care era *prietin unghie și carne*".

Dacă în exemplele date se poate spune că eroul conduce mîna scriitorului, există și situații cînd naratorul-autor preia asupra sa misiunea clarificării și drenării și chiar a potențării impresiilor trăite de erou. Fără această intervenție, în fragmentul ce urmează (unde se povestește finalul experienței Broșteni), analogia prin contrast om-natură, ce începuse a se înfiripa în cugetul eroului-copil, n-avea nici o șansă de a fi dusă la bun sfîrșit și mai ales de a fi încoronată prin hazlia litotă, dezlegare predilectă în care se exprimă umorul scriitorului: „am ajuns într-o înfundătură de munți, unde

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

se auzea răsunînd glasul unui pîrăiaș ce venea, ca și noi, din deal în vale, *prăvălindu-se și izbindu-se de cele stînci, fără voința sa*... Numai atîta că el a trecut mai departe în drumul său, iar noi am stat pe loc și *am pus-o de mămăligă fără apă*". De fapt, dispoziția pentru litotă debutase ceva mai devreme cu scena în care opoziția semnalată (bine exploatată de autor) se stabilea între imaginea idilică și stenică a naturii înconjurătoare, acordată cu vioiciunea de moment a protagoniștilor, și starea lor comic-jalnică: „o duceam într-un cîntec strîngînd viorele și toporași de pe lîngă plaiu, și mergeam tot zburdînd și hîrjonindu-ne, *de parcă nu eram noi rîioșii din Broșteni*, care *făcusem atîta bucurie* la casa Irinucăi".

Dar poate că urmarea cea mai neașteptată, cea mai puțin scontată a acestei „colaborări" este slăbirea în intensitate a unei tendințe considerate drept semnul specificității lui Creangă: folosirea pe scară largă de proverbe și maxime populare în corpul narațiunii, atît în vorbirea personajelor, cît și în textul naratorului. Nu numai că, acum — așa cum exact observă Ioan Holban * „suntem departe de ceea ce Călinescu numea « înăbușirea celui mai neînsemnat fapt într-un roi de citate» ", dar *Amintirile* indică chiar un veritabil reflux al procedeului în raport cu poveștile și în special cu *Povestea lui Harap-Alb*, vizibil în micșorarea numărului de astfel de „citate" introduse prin formule din familia lui „Vorba ceea". De unde se vede că procedeul era mai mult inițiativa lui Creangă și mai puțin a personajelor din preajmă „auzite" de astă dată direct vorbind, cărora autorul se ține dator să le respecte relativa sobrietate la acest capitol. În locul belșugului de „citate", caracteristic narațiunii din basme, iese în prim-plan un alt belșug, prezent și pînă acum, constituit din formule mai solubile, împrumutate aceluiași vast repertoriu al vorbirii populare, și anume din ceea ce lingviștii numesc „expresii idiomatice". Iorgu Iordan, în cunoscutul său studiu *Limba lui Creangă*, făcînd o clasificare a acestor procedee, deosebea pe bună dreptate „expresiile idiomatice" de proverbe, zicale și de „citatele propriu-zise" (de obicei în versuri). Privitor la cele dintîi, el remarcă frecvența lor în textul narativ, faptul că „aproape orice pasaj din opera lui Creangă, fie cît de redus ca întindere, conține astfel de particularități stilistice". Ceea ce nu numai lui Iorgu Iordan i-a scăpat e faptul că scriitorul reușește să construiască din asemenea expresii vaste unități sintactice și chiar perioade amplu orchestrate, pînă la a produce impresia unei limbi paralele cu cea națională, de uz curent, un idiom narativ aparte. Ne situăm cu astfel de reușite mult peste nivelul atins de un Anton Pann, la care zicalele în șirag nu depășeau performanța juxtapunerii (nici vorbă, ingenioasă!). Prezența nediminuată în *Amintiri* a procedeului se explică, posibil, prin mai marea lui naturalețe, ca și prin aceea că oralitatea, extinsă și la povestitor, îi permite acestuia să se integreze spontan contextului vorbit: „Însă ce-i de făcut?... S-a trece ea și asta; *obraz de scoarță*, și *las-o moartă-n păpușoi*, ca multe altele ce mi s-au mai întîmplat în viață, nu așa într-un an, doi și deodată ci în mai mulți ani și *pe rînd, ca la moară*. Și doar mă și feream eu, *într-o părere, să nu mai dau peste vro pacoste*, dar parcă *naiba mă împingea*, de *le făceam* atunci *cu chiuita*."

Pasajul e cu atît mai interesant cu cît aici vorbește naratorul tîrziu, cu aerul de a încheia un bilanț. Expresia e eliptică, dintr-o lehamite de a

* *Op. cit.*, p. 183 și urm.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

veni cu explicații. Cît privește personajele *Amintirilor*, conformarea naratorului la evidențele vieții, la ceea ce observă și *aude* nemijlocit impune și aici o anumită măsură. Oricît de colorat și abundent, limbajul Smarandei nu depășește cadrul demonstrației suficiente, nu „alunecă" adică în ocazie de petrecere și prestidigitație, la care Creangă al basmelor, un alt Rabelais, se angajează fără reținere. (Pînă a fi mustrat de Jean Boutière, primul său exeget, căruia aceste concursuri de taclale i se par — și nu sunt! — „prolixe" și „de interes redus".) Să se compare această „izbucnire" a Smarandei, excedată de zarva copiilor, în care dublul obiectiv urmărit, liniștirea turbulenților sub făgăduiala bătăii și reprosul adus bărbatului pentru toleranța ce-i atribuie, nu depășește măsura „descărcării nădufului":

„— Încă te uiți la ei, bărbate, zicea mama, și *le dai paiele!* Așă-i... Ha, ha! *bine v-au* mai *făcut, pughibale spurcate ce sunteți!* Că nici o lighioaie nu se poate *aciua pe lîngă casă* de *răul vostru.* Iaca, dacă nu *v-am săcelat* astăzi, *faceți otrocol* prin cele mîțe *și dați la om ca cinii prin băț.* Ăra! d-apoi *aveți la știință* că *vă prea întreceți cu didiochiul!* Acuș ieu varga din coardă și *vă croiesc de vă merg petecele!*"

cu fragmentul ce urmează din *Povestea lui Harap-Alb* — un veritabil *show* idiomatic de pură improvizație — în care, îmbătat de trufie și insolență „Spînului îi mergea gura ca pupăza":

— *Ba să-și puie pofta-n cuiu!* răspunse Spînul cu glas răutăcios. Asta n-aș face-o eu *de-ar mai fi el pe cît este; doar nu-i frate cu mama, să-l pun în capul cinstei! Eu știu,* moșule, *că sluga-i slugă și stăpînul stăpîn; s-a mîntuit vorba.* Na, na, na! ș-apoi pentru vrednicia lui mi l-a dat tata, căci altfel de ce l-aș fi luat cu mine. Hei, hei! Nu știți d-voastră *ce poam-a dracului* e Harap-Alb aista! *Pînă l-am dat la brazdă, mi-am stupit sufletul cu dînsul.* Numai eu *îi vin de hac.* Vorba ceea: «Frica păzește bostănăria». Alt stăpîn în locul meu *nu mai făcea brînză* cu Harap-Alb, *cît îi lumea și pămîntul. Ce te potrivești,* moșule? Cum văd eu, d-ta *prea intri în voia* supușilor. De aceea nu-ți dau cerbii pietre scumpe și urșii sălăți. Mie unuia știu *că nu-mi suflă nimene în borș:* cînd văd că *mîța face mărăzuri, ț-o strîng de coadă de mănîncă și mere pădurețe,* căci *n-are încotro...*"

Dar acestea sunt — se poate spune — de rînduit în categoria *ariilor celebre* ale lui Creangă, a performanțelor la care personajele sale acced într-o stare de euforie sau de frenezie, de expansiune a eului sau numai de dilatare a unei dispoziții de moment, care poate fi la o adică și necazul, asociat adesea cu voluptatea ironizării aproapelui, a îngropării lui sub o avalanșă de invective sau sarcasme. Asemenea performanțe fac parte din familia teatrului pur și le găsim nu numai la Creangă, dar și în creația dramatică a lui Caragiale și Ionesco, în gura unor personaje care vorbesc parcă *uitînd de ele.* La Caragiale, cu utilizarea idiotismelor de cartier ale măruntului pensionar „revoluționar de Ploiești", conu Leonida, pentru care formule ca „a ntra la idee", „a trage un ce profit", „a aduce lucrul cu un sul subțire", i„un ce de politică", „a trage un tighel cuiva", „a se lua cu politică pe

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lîngă cineva", „a mînca lefurile cu lingura" etc. reprezintă tot atîtea „parole" pentru identificarea personajului. Uimitor este să ne dăm seama citindu-le că replicile personajelor, asemenea celor din „Momente", sînt departe de a satisface nevoia de expresivitate a autorului, prezent în text și prin mijlocirea parantezelor explicative (tehnică dusă mai departe de Camil Petrescu în teatrul său), de o rară savoare în precizia lor. Astfel, decizia fatală luată de Leonida care consimte la „deblocarea" ușii, concretizată lapidar în porunca „Deschide!", e anticipată de o sugestivă indicație aparținătoare poetului epic: „(comprimîndu-și inima și cu un ton de supremă resignare)" și tot astfel sînt indicate schimbările treptate intervenite în dispoziția Efimiței: „(mergînd în vîrful degetelor la ușă, întreabă cu gura jumătate)", „(stă un minut la îndoială, apoi se hotărăște și, dînd în lături baricada, deschide, și cu glasul alterat)", „(Coana Efimița ține piept Saftei la ușă)", „(mișcată, cu tonul misterios")", „(inseninîndu-se și prinzînd limbă, către Leonida cu umor)", indicații nu doar de regie, în compunerea cărora se strecoară, alături de neologisme cutezătoare, numeroase sintagme și expresii idiomatice („mergînd în vîrful degetelor", „a sta la îndoială", „cu gura jumătate", „a ține piept", „prinzînd limbă") — semnul indubitabil al trecerii unui maestru al notației... orale.

Revenind la Creangă, comediograful se însoțește, la fel, de un virtuoz al limbii, mai ales la acest capitol al folosirii sintagmelor care, în funcție de personaj, încercuiesc de fiecare dată din graiul vorbit un teritoriu cu flora lui specifică, inconfundabilă. Neisprăviții însoțitori ai lui Harap-Alb se exprimă selectînd din vorbirea țărănească, în materie de ocară, cuvinte și sintagme mai puțin uzitate, la nivelul de figurare a tot ce este efectiv mizer, urît, jegos, jenant. Gerilă este învinuit că nu conține „a stinchi cu brașoave", făcîndu-le celorlalți „capul călindar"; el „hojma tolocănește pentru nimica toată", ba i se atribuie că la mînie „face sînge-n baligă" și că „nu se caută". Soluția? „Să-i faci chica topor, spinarea dobă și pîntecele cobză", propune Setilă. La rîndu-i, Gerilă „le-o face pe obraz" „mangosiților și farfarisiților", ca unora care toată viața „au dormit în stroh și pe tîrnomată", altfel zis pe paiele din coteț sau din grajd. El îi amenință că-i „va tîrnui prin casă pe rudă pe sămînță", neadmițînd să fie făcut „din cal măgar", și că și-au „găsit mantaua" cu unul ca el, căruia „nici țigan de laie" nu-i poate sta împotrivă. „Oare nu cumva v-ați face și voi, niște feciori de ghindă fătați în tindă, că sunteți obreze subțiri?" perorează nimicitor Gerilă cu faconda trivială a cutărui orator din *Țiganiada*.

Prin contrast, supărarea împăratului din *Povestea lui Harap-Alb*, după ce pusese la încercare curajul primilor doi feciori ai săi, nu trece stilistic dincolo de dignitatea rănită a unui sfătos înțelept al satului, cum pare a-și fi imaginat împărații săi și Eminescu:

„— Ce mînca văd eu bine că ai, *despre asta nu e vorbă*, fătul meu, zise craiul posomorit, dar, ia spuneți-mi, *rușinea unde o puneți?* Din trei feciori cîți are tata, nici unul *să nu fie bun de nimica?* Apoi, drept să vă spun, că atunci *degeaba mai stricați mîncarea*, dragii mei... *Să umblați numai așa, frunza frăsinelului*, toată viața voastră și să vă lăudați că sunteți feciori de craiu, *asta nu miroasă a nas de om...* cum văd eu, frate-meu *se poate culca pe o ureche din partea voastră;* la *Sfîntul Așteaptă s-a împlini dorința lui.* Halal de nepoți ce are!"

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Țăran pînă în ultima fibră este în schimb, flăcăul Stan-Ipate, prin care vorbește cumințenia și o prudență îndelung exersată:

„Bine ar fi, măi Chirică, *dac-ar fi toate cu lapte* cîte le spui. Dar *tu curat că ai dat peste* un stăpîn *ca pîinea cea bună;* numai *să avem vorbă dinainte,* să nu fii *rău de gură,* c-apoi mi-i *să nu mă scoți din sărite* și să mă faci cîteodată *să-mi ies din răbuș afară.*"

Expresiile scepticismului, ale bunei cunoașteri de sine și ale avertizării își dau mîna pentru o colaborare care-și prelungește efectele benefice dincolo de marginile replicii, pînă în textul povestitorului:

„Și așa era Chirică de liniștit și de harnic la trebile lui, că *parcă era de-acolo* de *cînd l-a făcut mă-sa,* și Ipate *se îndemna cu dînsul,* uitase acum de urît și *huzurea de bine* și din ziua în care s-a tocmit Chirică la Ipate, *norocul îi curgea gîrlă* din toate părțile".

Zicerile — cum se poate vedea — se cheamă una pe alta, unindu-se într-un fel de mănunchiuri sinonimice. Începutul poveștii e cu deosebire revelator, căci realizează, prin narator, o suită în care imaginile nevoii și ale ieșirii penibile la suprafață se împletesc strîns, tonul dîndu-l verbele mizerabiliste și diminutivele sugerînd înaintarea cu pași mici. Astfel, pînă a se vedea cu casă și avere *bunicică,* flăcăul *nimernicise de colo pînă colo, oploșindu-se* de la o vreme și reușind să *sclipuiască* ceva parale, *și-a înjghebat* o *căsuță* și s-a *statornicit* în satul acela, *trăgîndu-se la casa lui.* Dar muncind din greu *în dreapta* și *în stînga,* nădăjduia să *încalece pe nevoie, „și-apoi atunci văzînd și făcînd".*

Lanțul sinonimic de expresii exploatînd de preferință nevoia reapare și în preambulul la *Povestea porcului,* de astă dată pentru a face sensibile izolarea, singurătatea celor doi bătrîni, și dorul lor după o ființă care să le mîngîie zilele:

„*Cît era ziulica și noaptea de mare,* ședeau *singurei ca cucul* și *le țiuia urechile de urît ce li era.* [...] *Ba, de la o vreme, urîtul îi mînca și mai tare,* căci *țipenie de om nu li deschidea ușa; parcă erau bolnavi de ciumă,* sărmanii!"

Dar cu aceasta am depășit întrucîtva cadrul a ceea ce ne propusesem a demonstra. *Ne-am luat cu vorba* — cum se zice. Cel puțin a căpătat pregnanță faptul că expresiile idiomatice intră cu o parte decisivă în compunerea narativității și, preponderent, a dialogului, cu deosebire în *Amintiri.* De-acum încolo ele nu vor mai fi luate în considerare decît ca material de notație, de figurare și plasticizare la nivelul frazei, alături de alte componente cu care intră în concurs, fie în postură de comparații (unealtă predilectă a poeților epici de cînd lumea), fie ca epitete sau ca metafore, ceea ce, de altfel, în numeroase cazuri și sunt expresiile figurate. Am greși însă dacă am socoti că pe acest teren al materializării prin detalii, capitolul forte al prozatorului modern, Creangă devine un profesionist „consumat" ce-și speculează ingeniul în aflarea de „corespondențe" cît mai subtile. Tot ce este podoabă la Creangă este și esență, mai exact spus o eflorescență a esenței, nu mai mult decît îngăduie stilizării, design-ului un obiect de folosință curentă. O anumită elementaritate (de care vorbea Vladimir

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Streinu, percepînd-o însă în alt înțeles) există la Creangă, dar ea este de ordinul maximei simplificări a procedeelor care pentru un romancier sunt modalitate curentă de lucru. Descrierea tinde să devină la Creangă *enumerare*, tablourile sunt succinte puneri în ecuație, portretul e redus la gest și mimică, iar acestea, nu o dată, la intonație, care — vorba lui G. Călinescu — include și gestul. În atare condiții, totul se sprijină pe detaliul bine cumpănit, corp și decor sieși, atît în dialog cît și în narațiunea propriu-zisă, ele, detaliile, nefiind căutate pentru alt scop decît de a consolida frumoasa clădire (căci Creangă *și-a dorit-o* frumoasă!) care se înalță o dată cu ele și prin ele.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ASPECTE ALE SACRULUI ÎN *CRAII DE CURTEA-VECHE*

Mioara Lujanschi

Deschideri. Cei aproximativ douăzeci de ani în care Mateiu I. Caragiale a elaborat textul final al *Crailor...* [1] ne determină să afirmăm că analiza acestei cărți se confundă cu o adevărată arheologie a textului. Există straturi succesive duse spre un posibil traseu evolutiv care, abandonat apoi, rămîne virtual în text. Regăsim fragmente dintr-o realitate contemporană autorului, trimiteri la o istorie medie românească sau universală, o continuă pendulare între antichitatea greco-latină și exotismul lumii orientale. Prin numiri de eroi și divinități, întregul text capătă un pronunțat caracter mitologic și simbolic. Prin *vis* și *„hagialîcuri"* se imaginează călătorii în toate spațiile cosmice. Sub semnul zodiacal al constelațiilor se decid destinele personajelor. Perpessicius afirma: *„...Craii de Curtea-Veche* este cea mai puțin pămîntească dintre lucrările noastre epice, cu iz de istorie contemporană. Totul poate fi identificat și găsit conform cu imaginea contemporană a societății și totuși toate sunt ridicate, cu mult peste nivelul contingențelor, într-un *cer de legendă, de mit."* [2] Totul pare a sta sub semnul lui Hermes, iar textul pare a fi un tarot al destinelor universale. Este un minunat joc al creatorului, cu multe capcane și învăluiri. Mereu rămîne ceva nelămurit, misterios și tainic, iar acest *ceva* este chiar în intenția autorului de a fi de nepătruns. Fascinantă este concentrarea de căi *(fire)* și deschiderea lor simultană spre arhetipologie, psihologie, astrologie, heraldică și alchimie. Ordinea nu este cea a lumii firești. Personajele stau sub semnul anomaliilor, al nebuniei și al excesului, trăindu-și astfel clipele de metamorfoză.

Mateiu I. Caragiale se aseamănă cu autorul unei mici creații muzicale pe care el a inventat-o, care nu vine din nici o școală sau curent artistic. Acordurile ei nu trezesc ceva cunoscut, dar te învăluie într-o enigmatică stare de căutare. Mateiu I. Caragiale stăpînește acel joc al creatorului, subtil și învăluit în mister, prin care te prinde, asemenea lui Hefaistos, într-o plasă abia perceptibilă, dar fermă, spre a te conduce într-o lume de vis și taină, „o trîmbă de vedenii" [3]. Apoi, rupe brusc firul urzitor și te întoarce forțat înapoi. Dar ajuns *aici* ești deja un altul.

Urzeala. Imaginea textului ca o permanentă *textură/urzeală* nu este o noutate în teoriile actuale. Perspectiva derridiană vede în operă o oglindă fluctuantă a sensului niciodată constituit total [4]. Textul este un spațiu organizat, cu rețele interdependente și relații sintagmatice și paradigmatice

[1] Vezi notița lui Mateiu I. Caragiale referitoare la etapele de lucru, în *Opere*, ediție îngrijită de Perpessicius, București, Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II", 1936, p. 237.

[2] *Ibidem*, p. X.

[3] *Ibidem*, p. 65.

[4] Jacques Derrida, *Writting and Difference*, The University of Chicago Press, 1978.

RITL, XLI, 1993, nr. 3—4, p. 235—242, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

relevante. Unitatea textului poate fi dată prin cunoașterea unei scheme a ocurenței: *"A sort of unity may be given by the knowledge of a scheme on which all things occur."* [5] Într-un text există anumite microstructuri care, printr-un rafinat proces de *clivaj*, sînt răspîndite după o regulă ce dă chiar calitatea textului, reflectînd întregul și totodată îmbogățindu-i sensul. Aplicîndu-se o tehnică a reflectării de tipul *mise en abyme*, se obține o organizare labirintică a relațiilor, iar prin aceasta se conturează un univers nelimitat al devenirii sensului. Se obține însă și un efect contrar, anume o explozie a microstructurilor ale căror fragmente, dispersate în diferite puncte ale povestirii primare, produc permanente inflexiuni prin exploatarea unui plan metaforic și simbolic subiacent, pus *„sub pecetea tainei"*.

Prin punerea în relație a acestor fragmente dispersate în text, se poate restabili o ordine în coerența semnificației de adîncime, așa cum rezultă ea din lecturile particulare ale acestor nuclee de maximă concentrare simbolică. În *Crații de Curtea-Veche* există cel puțin două astfel de microtexte *(valsul* și *visul)* care se pot încadra într-o schemă mai amplă și totodată pertinentă în acțiunea de recuperare a sensului metaforic al întregii cărți.

Ciclicitatea. Microtextul ce conține motivul *valsului* oferă o semnificație aparte în delimitarea hotarelor începutului și sfîrșitului de text. Pe plan compozițional, cadrul inițial și cel final mediază pătrunderea și ieșirea din text, și fixează, totodată, limitele povestirii [6]. De aceea, caracterul ciclic al întîmplărilor din plan narativ se suprapune construcției ciclice a întregului text. Începutul și sfîrșitul acestei cărți prezintă o similitudine maximă, atît prin încadrarea temporară, cît și prin repetarea unor situații ce reiterează momentele esențiale dintr-o acțiune cu aspect de ritual.

Pentru a permite urmărirea sensului demonstrației, să rezumăm succesiunea evenimentelor din segmentele narative: 1. începutul textului; 2. sfîrșitul textului.

1. Începutul desfășurării evenimentelor în ordinea cronologică a textului:

1.1. *Trezirea:* în *acea seară* [7], „după o lună de băutură, crailîc și joc", povestitorul este trezit brusc de o „zgomotoasă scrisoare..." Odată *trezit*, personajul *„deșurubat* de la încheieturi, cu șalele *frînte*,... în stare de piftie" își amintește de întîlnirea ce o avea cu prietenii: „Eram poftit la masă de Pantazi".

1.2. *Valsul:* la birtul Covaci, cei *patru* comeseni, aflați la masa ce avea aerul unui „ospăț de înmormîntare", ascultau un *vals*... aproape funebru".

1.3. *Curtea-Veche:* cei *patru* ies din cîrciumă și nimeresc într-o învălmășeală; „un *ghem* de oameni" se rostogoli pînă la ei. Ca o adevărată „făptură a iadului", Pena strînsese în jurul ei o „ceată zgomotoasă". Cu *glasul* pierdut în bolboroseli, Pena îi întîmpină profetic: „Crailor... Crai de Curtea-Veche".

[5] W. Empson, *Seven Types of Ambiguity*, Penguin Books, 1967, p. 234.

[6] *Mateiu I. Caragiale — un personaj. Dosar al existenței*, volum îngrijit de Al. Oprea, 1978, p. 18: „Sionu, 3 noiembrie 1928... Pentru nimic în lume nu m-aș încumeta să scriu un text literar, oricît de subțire ar fi, fără a *avea asigurat, cuvînt cu cuvînt, sfîrșitul*".

[7] *„acea seara"* este marcată insistent de autor.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

1.4. *Despărțirea:* în *acea seară*, despărțirea începe prin plecarea lui Pașadia la *munte*, „acel tainic Horeb", lait-motiv ce revine pe tot parcursul cărții. Ceilalți *trei* se despart la *podul* Mogoșoaiei; povestitorul rămîne cu Pantazi și intră împreună în *alt* local.

2. Sfîrșitul textului reia cele patru momente principale:

2.1. *Visul:* povestitorul, adormind în puterea unui *amurg* copleșitor, a avut cel mai frumos *vis* din întreaga sa viață. Este un vis premonitoriu.

2.2. *Valsul:* în ajunul plecării, povestitorul și Pantazi se duc la același birt din Covaci, unde lăutarii cîntau *același vals* care „era una din slăbiciunile lui Pantazi".

2.3. *Curtea-Veche:* cei *doi* ajung spre dimineață în piața florilor, la Curtea-Veche, unde Pena „părea să fi murit fericită".

2.4. *Despărțirea:* seara, povestitorul îl însoțea pe Pantazi pînă la *graniță*, de unde acesta urma să plece în *călătoria* sa, poate cea din urmă, pe *mare*, spre „acel colț lusitanian de rai".

Succesiunea reluată a momentelor se poate schematiza astfel:

M.	An	1	2	3	4
1.	1910	trezire/somn	circiumă/vals	Curtea-Veche	călătorie/munte
2.	1911	vis/moarte	circiumă/vals	Curtea-Veche	călătorie/mare

Această reluare a unor momente ce au aceeași desfășurare epică imprimă o natură cvasi-identică celor două unități ale textului (1 & 2). Dacă la început ideea morții era doar sugerată („vals aproape funebru"), în finalul cărții ea este instaurată pe mai multe planuri, ducînd pînă la destrămarea textului. De aceea, putem spune că cele două momente analizate (M1 & M2) capătă funcția de a instaura o realitate care se înscrie pe axa paradigmatică a evenimentelor *in illo tempore*. După cum afirma M. Eliade: „...dans la mesure où un acte acquiert une certaine réalité par la répétition de gestes paradigmatiques et par cela seulement, il y a abolition implicite du temps profane, de la durée, de l'histoire." [8] Mai mult chiar, putem spune că cel care reface un astfel de gest exemplar este transportat într-un timp mitic, în care acest act este relevat. La nivelul textului lui Mateiu I. Caragiale, există chiar tendința de identificare a unui personaj cu altul: „Un alt om luase ființă și curînd avu și un nume: prin localuri i se zicea conu Pantazi, ceea ce-l făcea să presupună că era luat în *noul său avatar* drept o *sosie* ce se chema astfel..." [9] Se ajunge și la identificarea unor personaje cu eroi

[8] M. Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, p. 49.

[9] Mateiu I. Caragiale, *op. cit.*, p. 137.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ce au o realitate mitico-istorică: „...mi-ar plăcea să cobor din acel Thamus [10] ...căruia odinioară în pustietatea unei *seri* pe valuri un *glas tainic* i-a poruncit să meargă să vestească *moartea Marelui Pan* " [11] Aceeași dorință de a reitera un timp mitic este declarată încă din prima *seară* a întîlnirii dintre Pantazi și povestitor: „*Asemenea seri* se întorc, zice-se; de mult, în *taina* lor le plăcea meșterilor cei vechi să *întruchipeze unele legende sacre* " [12] Există astfel în text tendința de a instaura un spațiu și un timp sacru, al unei lumi proiectate în oniric. *Centrul* [13] acestui spațiu este chiar Curtea-Veche „...vrednică să slujească în urîțenia ei de decor ticăloșiei unei tagme stăpînitoare " [14] Astfel alterat, *centrul* devine loc de *coborîre* (începutul povestirii) și de *ridicare* (sfîrșitul povestirii), concentrînd în el cele două contrarii ale devenirii. Personajele oscilează între *centru* și *periferic*, dar și între *coborire* și *urcare*, închizînd în ele izotopii contrare, proiecții arhetipale ale eului povestitor.[15]

Prin stabilirea funcției determinărilor temporale se poate constata o trecere de la un punct de vedere retrospectiv, la unul sincronic care permite instaurarea unui timp sacru:

M1. → în ajun — spre amiază — noaptea — acea seară — spre noapte

M2. → în ajun — toată noaptea — spre dimineață — seara — noaptea

Se încearcă o reducere a decalajului inevitabil dintre prezentul scrierii și trecutul povestirii. Soluția lui Mateiu I. Caragiale este de a reface o unitate temporală *ruptă*, ale cărei momente sînt:
M1 & M2 = în ajun — dimineața — amiaza — seara — noaptea
Semnificația și poziția pe care o are cuvîntul *ajun* creează o mai mare ambiguizare, sugerînd absența din text a unui timp neexprimat în cronologia evenimentelor. *Ajunul* implică ideea unui timp care precede un alt timp de referință, de aici conotațiile simbolice ale cuvîntului.

Izotopia firului și a muzicii. Fragmentul care se repetă pînă la identitate este motivul *valsului*, punct de interferare în explorarea izotopiilor din planul simbolic al textului. Acest microtext conține două izotopii fundamentale în planul imaginar al relațiilor: izotopia *muzicii* („cîntarea înecată de dor") și izotopia *firului* („coardele încălușate"). Întregul mister infinit al *rostirii/melodiei* este prezent în motivul *valsului* din cele două fragmente situate la început (V1) și sfîrșit (V2) de text.

[10] Thamus este un corabier egiptean din timpul împăratului roman Tiberius, cf. Plutarch, *Oeuvres morales*, Paris, 1844, tom II, p. 313.

[11] Mateiu I. Caragiale, *op. cit.*, p. 116.

[12] *Ibidem*, p. 87.

[13] cf. M. Eliade, *op. cit.*, p. 16: „...comment la réalité est conferée par la participation au «symbolisme du centre»: les villes les temples, les maisons deviennent réels par le fait d'être assimilés au «Centre du Monde»."

[14] Mateiu I. Caragiale, *op. cit.*, p. 75.

[15] În acest fragment, cuvintele marcate fac parte din izotopiile analizate într-un studiu mai amplu pe care-l facem asupra operei lui Mateiu I. Caragiale.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

V 1:

a „...un vals care era una din slăbiciunile lui Pantazi, un vals domol, voluptuos și trist, *aproape funebru.*

b În legănarea lui *molatecă* pîlpîia, nostalgică și sumbră fără sfîrșit, o patimă așa sfîșietoare că însăși plăcerea de a-l asculta era amestecată cu suferință.

c De îndată ce coardele încălușate porniseră să îngîne amara destăinuire, *sub vraja adîncă a melodiei,* întreaga sală amuțise.

d Tot mai învăluită, mai joasă, mai înceată, mărturisind duioșii și dezamăgiri, rătăciri și chinuri, remușcări și căințe, cîntarea, înecată de dor, se îndepărta, se stingea, suspinînd pînă la capăt, pierdută, o prea tîrzie și zadarnică chemare." [16]

V 2

a „...acel vals domol care era una din slăbiciunile lui Pantazi, valsul, voluptuos și trist în legănarea căruia pîlpîia, nostalgică și sumbră fără sfîrșit, o patimă așa sfîșietoare că însăși plăcerea de a-l asculta era amestecată cu suferință.

b De îndată ce coardele încălușate porniseră să îngîne amara destăinuire, întreaga sală amuțise.

c Tot mai învăluită, mai joasă, mai înceată, mărturisind duioșii și dezamăgiri, rătăciri și chinuri, remușcări și căințe, cîntarea înecată de dor, se îndepărta, se stingea, suspinînd pînă la capăt, o prea tîrzie și zadarnică chemare." [17]

Motivul *valsului,* reluat obsesiv în cele două fragmente situate la început (V 1) și sfîrșit (V 2) de text, conține o concentrare de contrarii reunite într-o singură stare melodică. Plăcerea de a o asculta este amestecată cu suferință. *Cîntarea* este prilej de nostalgie, ea atinge sîmburele cel mai tainic, punctul de *înnodare* în suflet a tuturor amintirilor. Ea este o „zadarnică *chemare*" a sufletului spre reamintirea acelor stări trăite *in illo tempore.* După cum afirma G. Durand [18], *melodia,* suavitatea muzicală este dublul eufemistic al duratei existenței, iar fuziunile melodice inspiră „marea schemă a înghițirii" ce atrage simbolurile melodice spre un „arhetip al feminității". [19] În primul caz melodia este un dublu al lui Pantazi, iar în celălalt caz avem antifraza femeii fatale și funeste în care o regăsim pe Rașelica.

La nivelul componenței lexicale a celor două microtexte constatăm că elementele identice accentuează deosebirile, iar variațiile deplasează semnificația inițială spre o descompunere (moarte) finală. În cea de-a doua reluare a motivului valsului (V 2) se remarcă *absența* următoarelor unități lexicale:

a. „aproape funebru" — prin care se sugera la început moartea lui Pașadia.

[16] Mateiu I. Caragiale, *op. cit.*, p. 65.
[17] *Ibidem*, p. 188.
[18] G. Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Ed. Univers, București, 1977, pp. 277—278.
[19] *Ibidem*, p. 128.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

b. „molatecă" — determinare definitorie pentru Pantazi: „la dînsul moi, molatice, mlădioase fiind toate, și port, și mișcări și grai." [20]

c. „sub vraja adîncă a melodiei" — prin suprimarea ei în final, se sugerează că prin moarte se sfîrșește chemarea sufletelor rătăcite în viață.

Observăm că la nivelul unităților frazale, microtextul final (V 2) aglutinează pozițiile *a* și *b* într-o singură frază. Este accentuată astfel intenția de *suprimare*, ce va duce la ieșirea din viață și din text. Pașadia este *înghițit* de arhetipul feminității funeste și se *„stinge la zenit"*, Pena moare fericită, Pantazi pleacă în *călătoria cea de pe urmă*, iar povestitorul dispare odată cu sfîrșitul textului. Toți se pierd în „purpura *asfințitului*", așa cum ne prevenise, premonitoriu, *visul*. Doar Pirgu răzbate în lumea materială, printr-o exagerată acumulare de funcții. Să nu uităm însă că Pirgu este cel care „trage sforile" acestui veritabil Vicleim, el este manipulatorul *firelor* care țes plasa iluziei unei vieți reale, plasă în care sînt prinse sufletele ce așteaptă eliberarea: „e mult de cînd așteptînd să i se deschidă, sufletul meu *ațipise* pe *prispa* sălașelor Morții." [21] Asemenea nimfelor urzitoare, Pirgu, grotesc și ironic, întinde *„ițele"* sale pentru o altă *urzeală/capcană*, cea a trupului în care sufletul își găsește doar o pasageră *întrupare*. Personajele marionete nu se pot mișca după propria lor voință, ele merg încotro „le trage ața". Asemenea creatorului/autorului, Pirgu *leagă firele* ce țin în viață, dar și în dependență toate personajele. După cum afirmă M. Eliade: „*Le fil* qui les rattache à leur Auteur les tient en dépendence. Vivre équivaut soit à être tissé par la Puissance mystérieuse qui trame l'Univers, le Temps et la Vie, soit à être rattaché par une *ficelle* invisible à un Cosmocrator." [22]

Pe tot parcursul textului, izotopia *firului* se întrețese cu izotopia *muzicii* în canavaua ritmicității temporale. Ca și muzica, *firul* reface ordinea primordială, reunește atît cele trei niveluri cosmice (infernal, terestru, celest) cît și pe cele psihologice (conștient, subconștient, inconștient). În *Craii...*, izotopia *firului* se manifestă prin următoarele serii:

1. fir — ață — coardă — panglică — lanț — verigă — șir — rînd
2. sfori — ițe — urzeli
3. rețea — mreajă — ghem
4. cerc — ocol — țarc

Prima serie are ca semnificație centrală ideea de *a lega* (lat. *fascia, fascinum*): „Maiorică își văzu retezat slabul *fir* ce-l ținea..." Cea de-a doua grupare conține ideea de *manipulare:* „dînsul se mulțumea *a trage sforile.*" Următoarea serie subliniază ideea de *a prinde în grup:* „...nurii ce țesură *mreaja*". Ultima serie conține ideea centrală a întregii cărți, aceea de *a ține captiv:* „...osîndit a mă frămînta și istovi fără mulțumire într-un *ocol restrîns*", aceasta fiind chiar drama autorului urzită în acest text.

[20] Mateiu I. Caragiale, *op. cit.*, p. 65.

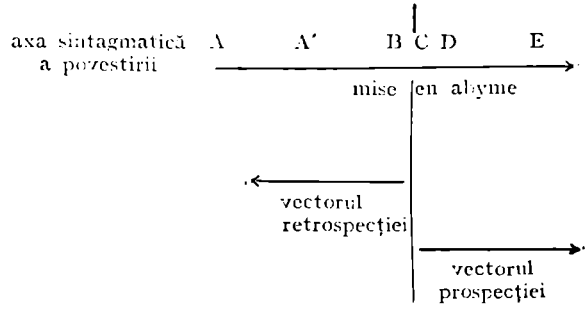
[21] *Ibidem*, p. 146.

[22] M. Eliade, *Mephistophèles et l'androgyne*, Gallimard, 1981, p. 256.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În inima oglinzii. Microtextele conțin reflectări ale unor aspecte esențiale ale textului și permit totodată ca, prin oglindire, să capteze unitatea întregului în succesiunea de ipostaze în care se manifestă alteritatea. Prin tehnica *mise en abyme* [23] se creează o oglindă internă a textului, ce reflectă, prin reduplicare, ansamblul povestirii. O astfel de funcție împlinește fragmentul *visul*, care, prin dubla reflectare, are un caracter retrospectiv și prospectiv. Ca *terminus technicus*, mise en abyme este preluat din tehnica blazonului și semnifică: „une pièce est *en abyme* ou *en coeur* lorsqu'elle occupe le centre de l'écu sans toucher ou charger aucune autre pièce, et qu'elle est plus petite qu'un pièce dite principale." [24] Ca pasionat heraldist, Mateiu I. Caragiale a studiat, descifrat și interpretat simbolurile blazonului. Existența materială a oricărui blazon impune selectarea simbolurilor menite să exprime elementul psihologic dominant al persoanei alese [25]. În literatura de specialitate, descrierea acestor elemente simbolice (maximum 9), materializate pe scut, se face în funcție de punctul central/inima/abyme. Printr-o astfel de tehnică, textul primește în centrul său de semnificație o astfel de replică miniaturală, precum alegoria *visului*.

Visul reflectă aventura spirituală și cea lumească a crailor, și anticipează, totodată, sublimarea lor finală. Prin această dublă reflectare, *visul* are un caracter *retroprospectiv*. [26] Dällenbach exprimă acest caracter al anumitor tipuri de mise en abyme prin reprezentarea sa pe axa sintagmatică a povestirii:



Se construiește astfel următorul raționament analogic:

BC : AB : CD : DE (în care BC + CD = visul)

În *Crații...*, segmentul narativ BC (partea retrospectivă a *visului)* concentrează și reflectă semnificația simbolică/alegorică a „hagialîcurilor" anterioare, conținute în fragmentul narativ AB (povestirea desfășurată până la *vis)*. Segmentul CD (partea prospectivă), amalgamat metaforic cu segmentul BC, permite reflectarea probabilă a segmentului DE. Față de diagrama citată,

[23] Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Seuil, 1977, p. 51.

[24] M. de Magny, *Nouveau Traité Historique et Archéologique. Science des Armoires*, Paris, 1856, p. LXXVI.

[25] Aneta Boiangiu, *Curs special de heraldică*, București, 1981, p. 20.

[26] L. Dällenbach, *op. cit.*, p. 89.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

textul de față este un caz particular, deoarece segmentul DE este de fapt o repetare în planul narațiunii a unui posibil segment AA', ce conține succesiunea a patru momente inițiale, reluate aproape identic în final (DE). Din acest punct de vedere putem afirma că funcția prospectivă a *visului* este de a anticipa, în planul real al conținutului, moartea și/sau despărțirea personajelor: „...*ne topeam în purpura asfințitului*". Prin cvasi-identitatea segmentelor AA' și DE se obține și un efect de ciclicitate a evenimentelor.

Visul, ca oglindă interioară, își întinde puterea de iradiere simbolică asupra întregului roman, pe care îl sacralizează și detemporalizează, situîndu-l *in illo tempore*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ESEISTICA LUI MIRCEA ELIADE

Ion Bălu

Evoluția unui scriitor este inevitabil conturată de prezența unor vîrste biologice distincte, cărora le corespund, în planul creației, etape sau cercuri hermeneutice, caracterizate printr-o modalitate particulară de înțelegere, integrare în structuri și exprimare a fructelor reflecției prin noțiuni sau prin imagini artistice.

În *Oceanografie*, 1934, Mircea Eliade nu raționa altfel: „...sîntem ursiți să ne schimbăm și ceea ce aș putea gîndi la douăzeci de ani [...] nu mai pot gîndi la patruzeci. Nu mai pot pentru simplul motiv că tînărul a murit de mult în mine, ca să lase locul altui ins mai matur..." În activitatea lui Mircea Eliade cercurile hermeneutice se succed ascendent, fiecare nouă spirală integrînd-o cu necesitate pe aceea precedentă. Ideile anterioare sînt reelaborate, retopite critic, prin adîncirea semnificațiilor, prin nuanțarea sensurilor inițiale, prin găsirea unor noi analogii și similitudini, prin intuirea altor corespondențe. O fecundă neliniște investigatoare îl determină să revină continuu asupra unor aspecte insuficient analizate inițial, fie din cauza lipsei de comprehensiune, a generalizării pe baza unui material documentar prea restrîns, fie prin includerea raționamentelor anterioare în noi structuri ideatice.

În această spectaculoasă devenire, perioada anilor 1932—1943, pregnant conturată cu esențiale realizări și inevitabile limite, a fost considerată de Mircea Eliade însuși un moment necesar, individualizat, de hotărîtoare acumulări, fără existența căruia nu ar fi fost cu putință saltul calitativ ulterior. De la *Solilocvii*, 1932, „fișele vii ale unui tînăr cărturar, în căutare de orizonturi proprii" (Pompiliu Constantinescu), pînă la *Insula lui Euthanasius*, 1943, reflecțiile mature ale unui virtual savant, ce se pregătea să intre într-o altă vîrstă intelectuală, este vizibilă paralela persistentă a cîtorva teme obsesive. Unele au fost anunțate în studiile și articolele primelor etape; altele se ivesc acum, întîia oară.

1. FASCINAȚIA ESEULUI

O problematică general-umană, prin esență filosofică, revine în *Oceanografie*, 1934, *Fragmentarium*, 1939, și *Insula lui Euthanasius*, 1943. Cel dintîi volum adună selectiv eseurile publicate între anii 1932—1934 în săptămînalul „Vremea", eseuri al căror titlu începea cu prepoziția „despre": *Despre destinul înțelegerii*, *Despre adevărurile găsite la întîmplare*, *Despre numai zece oameni*, *Despre speciile gîndirii*, *Despre miracol și întîmplare* etc., etc.

Neistovita căutare a semnificațiilor ascunse, ori incomplet cunoscute ale realității înconjurătoare, străduința „de a privi viața de toate zilele a sufletului, de a dezlega iarăși, cu seriozitate, problemele simple — pe care nu le ia nimeni în seamă pentru că sînt prea mari sau prea simple — o numesc

RITL, XLI, 1993, nr. 3—4, p. 243—252, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

« oceanografie» — motiva autorul structura volumului său — . Căci ceea ce mă turbură mai mult la contemporanii mei (și adesea, la mine însumi) este această stranie uitare a sensului prim al existenței, această dezinteresare față de cele mai urgente nevoi ale inteligenței noastre".

Cu indicibilă pasiune, Mircea Eliade analiza ipostazele individului comun: snobul, omul cumsecade, mondenul, tînărul zăpăcit, sub gesturile căruia se ascund, nu o dată, ecouri biografice, fata inteligentă, femeia superioară, căuta semnificațiile mai adînci ale tristeții și bucuriei, examina mecanismele deprimării și ale entuziasmului, cugeta la îndatoririle tînărului și la responsabilitatea maturității, reflecta asupra morții, medita la originalitate și autenticitate, sublinia relativitatea fericirii sau se înfiora în fața motivului filosofico-literar peren, „la vida es sueno!"

Diversitatea considerațiunilor este spontan declanșată de o idee, un raționament abstract, o judecată oarecare, un paradox, aparent sau autentic, o ipoteză imaginară ș. a. Eterogenitatea punctului de plecare dezvăluie o diferențiată arie de preocupări, clădite pe o variată informație și dense lecturi diversificate: o frază din Fénelon *(Notă despre conversație)*, o alta din Eugenio d'Ors *(Despre un anumit « sacrificiu»)*, un pasaj din jurnalul lui B. P. Hasdeu *(« Sfat celui care merge la război »)*, altul din Heraclit *(Somn)*, ori Giovanni Papini *(Singuraticii)*, experiența proprie *(Asceză, « Navigare necessare est»)*, sfera semantică a unei noțiuni *(Superstiții, O anumită libertate)*, o reminiscență livrescă — „Nu știu cine a spus și în ce împrejurare, că nu există boli — ci numai bolnavi" — *(Notă despre « bolnavi »)* și, foarte frecvent, o carte *(Despre misterele degradate, Analogii și simboluri, Tehnica disprețului)*, etc., etc.

Cutezanța formulării unei problematici ușor insolite, scenariile inedite supuse reflecției, punctele noi de vedere, purtînd amprenta individualității creatoare, străduința de a se cunoaște și de a se exprima pe sine, pasiunea de a comenta, releva și a face accesibile cititorului comun tainele realității, efortul de a introduce faptele aparent disparate în seducătoare structuri ideatice își păstrează peste ani, nealterată, fascinația originară. Demonstrația este atît de particular argumentată încît concluziile depășesc limitele observării individuale, năzuind spre generalizare: „Cu cît ești mai autentic, mai tu însuți — accentua Mircea Eliade —, cu atît ești mai personal, cu atit exprimi o experiență universală sau o cunoaștere universală." În disponibilitatea cu care străbate registrele felurite ale trăirilor intelectuale și ale experiențelor sufletești, intuim atitudinea rimbaldiană a libertății, înțeleasă ca autonomie a ființei umane: totul merită să fie cunoscut, oricare act, orice angajare, meditație sau experiență trebuie trăită!

Eseul, ca modalitate de reflecție asupra lumii și ca prezență semnificativă a unei conștiințe civice, a cunoscut în perioada interbelică o spectaculoasă ecloziune. V. Pârvan și P. Pandrea, Mihail Ralea și T. Vianu, Lucian Blaga și Emil Cioran au meditat la variile aspecte ale spiritualității autohtone și străine. În stimulatoarea ambianță a dezbaterilor ideatice, *Oceanografie* deschide drumul unui eseu în care tranzitivitatea limbajului este atenuată în favoarea accentuării intenției reflexive. Prin intermediul valențelor conotative, Mircea Eliade solicită lectorului nu numai receptarea mesajului, ci și trăirea efectivă. Intențiile subiective, insistența asupra însușirilor specifice obiectului, sfidarea interdicțiilor academizate, scandalizarea spiritelor grave și austere amintesc, în bună măsură, de stilul lui Eugenio d'Ors, prefigurînd pe

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

plan european, cum va observa cu îndreptățire Mircea Eliade însuși, în *Mémoires, I*, eseistica lui Jean-Paul Sartre sau Gabriel Marcel, „lesquels n'hésitèrent pas à s'exprimer en philosophes à propos d'un accident personnel ou d'un banal fait divers."

În schimb, tehnica construcției amintește de eseurile lui Aldous Huxley, „adevărate capodopere", le caracteriza iarăși Mircea Eliade. Romancierul englez prefera „glosa" și „pretextul" care fără a exclude o anume „responsabilitate", vădită în buna cunoaștere a problematicii abordate, permite „spontaneitatea în asociații, exprimarea promptă și un latent spirit de frondă." Treptat, frazele se întorc într-o subtilă caracterizare a speciei în genere și o meditație asupra propriei modalități de exprimare. Farmecul eseului constă în laicizarea absolutului, iar ascunderea voită a ascezei și a documentării subsidiare oferă eseistului „o independență superbă". El face inteligibilă „o problematică misterioasă și îndepărtată laicului: probleme filosofice, care cer o anumită asceză dialectică, un lung antrenament și o dureroasă experiență — probleme morale, estetice, științifice; care toate necesită dacă nu o specializare, cel puțin o ascensiune ghimpoasă pînă la un hotar de certitudini, de unde conemplarea e posibilă și firească" *(Despre Aldous Huxley)*.

2. EXPERIENȚĂ, TRĂIRE, AUTENTICITATE, FAPTĂ

Conceptele de „experiență", „trăire" și „autenticitate" sînt strîns legate de descoperirea, studierea și asimilarea filosofiei indiene, care proclamă supremația practicii asupra cugetării, urmărind nu un scop teoretic în sine, ci „o anumită experiență soteriologică". În India, a observat Sergiu Al. George, Mircea Eliade a descoperit fenomenul yoga, disciplină ce reflectă „cea mai radicală experiență a autenticității în cadrul întregii spiritualități indiene." [1] Remarca se bizuie pe o generalizare a lui Mircea Eliade însuși, formulată în chiar perioada în care se afla la studii în India și inserată în jurnalul său: „... filosofia indiană prezintă un perfect continuu; fiecare filosof pleacă de la punctul la care a rămas maestrul sau predecesorul său, reface drumul indicat, stabilizează pozițiile cucerite și trece mai departe, pe aceeași linie de gîndire însă. Asemenea științei europene, filosofia indiană e o tehnică, se fundează pe experiențe, și se învață nu din cărți, ca în Europa, ci de la un profesor, ca în laboratoarele Europei." [2]

Ideea nu este nouă. Rolul covîrșitor jucat de filosofia yoga în cristalizarea gîndirii științifice a lui Mircea Eliade a fost demonstrat inițial de Thomas J. J. Altzier în *Mircea Eliade and the Dialectic of the Sacred* [3] și reluat de Guilford Dudley III în capitolul *The Indian Roots of Eliade's vision* din monografia *Religion on trial. Mircea Eliade and his critics.* [4]

În viziunea lui Mircea Eliade, yoga reprezintă expresia unei ontologii arhaice și toate tehnicile disciplinei au scopul de „a înlătura multiplicitatea și fragmentarea, de a reintegra, de a unifica, de a întregi". Guilford Dudley III observă că în interpretarea filosofică a acestor tehnici, Mircea Eliade recurge

[1] Sergiu Al. George, *Arhaic și universal*, Editura Eminescu, București, 1981, p. 123–220.
[2] Mircea Eliade, *Șantier*, Editura Cugetarea, București, 1935, p. 89.
[3] Westminster Press, Philadelphia, U.S.A., 1963.
[4] Temple University Press, Philadelphia, U.S.A., 1977.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

la categoriile sistematizate de Patanjali în *Yoga Sutra*. Gînditorul român „este atît de dependent de materialul indian pentru această concluzie filosofică, încît teoriile yoga ale lui Patanjali au o valoare normativă similară cu doctrina platoniciană a formelor."

Înrudirea de substanță dintre multele idei formulate în *Oceanografie* cu altele, similare, din *Yoga. Essai sur les origines de la mystique indienne*, 1937, l-a determinat pe Sergiu Al. George să presupună o anterioritate a celor dintîi, o redactare primară, ce va fi reluată, cu nuanțările corespunzătoare în cea de a doua. Însă toate eseurile din *Oceanografie*, parțial cele incluse în *Fragmentarium* și multe altele rămase în paginile periodicelor literare au fost elaborate concomitent cu redactarea tezei sale de doctorat.

În scrisoarea trimisă profesorului B. Bologa, la 31 octombrie 1934, chiar în luna cînd volumul *Oceanografie* pleca la tipar, Mircea Eliade preciza că lucrează „nebunește" de „cinci ani încheiați" la definitivarea „în limba franceză a studiilor mele asupra fenomenologiei meditației indiene. E mai mult decît o carte de orientalistică sau de istorie a religiilor. Este, sper, o lucrare de filosofie a culturii, deși are aparențe filosofice și tehnice. Cred că am putut demonstra un lucru cu totul nou: tendințele către concret, către experiența reală și imediată a spiritului indian. Urmăresc pe bază de texte reacțiunea maselor preariene din India, contra schemelor abstracte ale brahmanismului și ale « filosofiei » sanscrite [...] și m-am folosit de toate instrumentele de cunoaștere științifică: filologie, etnografie, istoria religiilor, istoria filosofiei, psihologie. Eu cred foarte mult în valoarea acestei cărți — prima mea carte — care va fi tipărită prin aprilie" [5] [...1935; totuși volumul va fi gata la începutul anului 1937, n.n.].

Este mult mai logic să vedem în aceste eseuri efortul conștient de a transforma propria sa sete de cunoaștere într-o vocație a inițierii, străduința de a împărtăși contemporanilor experiența personală și concluziile scoase din efectiva trăire a unei vechi experiențe spirituale. Nu numai formal eseurile lui Mircea Eliade sînt efemeridele unui filosof, inscriate tradiției reprezentate de Nietzsche sau Kierkegaard, care obișnuiau să-și expună gîndirea prin intermediul unor fragmente învesmîntate în imagini artistice. Toate meditațiile sale sînt clădite pe o substructură filosofică, organic asimilată, integrată în propria-i gîndire, printr-o desăvîrșită osmoză.

Așa se și explică elogiul adus asimilării ideatice în *Oceanografie:* „...cei mai prețioși cititori sînt aceia care *uită* cărțile, care asimilează atît de personal gîndurile sau emoțiile autorilor încît nici nu-și mai amintesc de unde le-au luat; cititorii care izbutesc să transforme funcția aceasta dificilă a lecturii într-o funcție organică, naturală, imitînd gestul naturii (care nu păstrează niciodată contururile obiectelor asimilate, *memoria* lor, ci transformă necontenit substanța)." Patosul ideativ, tensiunea cognitivă, autenticitatea convingerilor, senzația că toate îndemnurile, directe sau indirecte, sînt consecința unei atitudini trăite, a unei experiențe asumate, motivează fascinația exercitată peste ani asupra spiritului.

Dar cu observația că eseurile lui Mircea Eliade sînt clădite pe o riguroasă substructură filosofică, nu reliefăm decît parțial originalitatea textelor lui Mircea Eliade. Parcurgerea integrală a operei ne dovedește că între anii 1925—

[5] G. Rusu, *Mircea Eliade și istoriografia medicală clujeană*, „Steaua", XX, nr. 12, dec. 1969, p. 187.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

— 1928, înaintea plecării în India, într-o bună parte a eseisticii sale, Mircea Eliade dezvolta probleme similare cu acelea existente în *Oceanografie*.

Eseurile risipite în felurite periodice atestă foarte timpuria aplecare spre o personală meditație asupra problemelor culturii în general și a individului inclus în contextul informațional al epocii. Desigur, gîndirea lui nu este totdeauna lină, ici, colo, asperitățile ies la iveală, unele raționamente poartă amprenta nevîrstniciei, însă dincolo de ezitările firești se vede bine pulsația cugetării. La 18 ani, Mircea Eliade reflecta la complicatele probleme ale existenței cu propria lui minte, atît pentru sine, cît și în numele tinerilor din aceeași generație ori apropiată lui. Evident, Mircea Eliade nu se transpune în rolul unui infatuat moralizator; dimpotrivă, modestia îi dictează comportamentul: „...eu, cu umila mea gîndire..." Însă reflecția sa este o experiență intelectuală personală. Punctul de plecare, acum, la fel ca și mai tîrziu, îl constituie fie opera unor anume gînditori, aptă a predispune la meditație, fie o personalitate a vieții culturale, naționale sau străine.

Traducerea românească a cărților: *Către sine însuși* de Marc Aureliu și *Manualul* lui Epictet,[6] constituie prilejul dezaprobării, la contemporanii de aceeași vîrstă, a prea multei superficialități vădite în întreaga activitate intelectuală: „...mă conving pe zi ce trece că fără seriozitate, fără muncă și fără suflet, o să sfredelim pămîntul cu călcîiele și mai departe n-o să mergem." Alegerea implică renunțarea la satisfacțiile nesemnificative, efemere, ale cotidianului în favoarea marilor bucurii ale vieții interioare. „Cărările bătute de vînt și de gheață" ale cunoașterii sînt anevoioase, durerea cunoașterii imensă, tristețea erudiției apăsătoare. Dar dincolo de contingent, detectabilă rămîne devoranta dorință de perfecțiune. Cu noi argumente, aceleași idei sînt reluate cîteva luni mai tîrziu,[7] cu prilejul comentării semnificației de excepție a apariției în limba română, la Editura „Cultura Națională," aflată sub directoratul istoricului V. Pârvan, a aproximativ treizeci de traduceri din literaturile greacă și latină.

Personalitățile, reală și fictivă, ale lui Dante și Don Quijote constituie prilejul unei alte meditații.[8] „Nebuneasca exaltare" a Beatricei de către cel dintîi și nebunia reală a celui de-al doilea rămîn elocvente exemple ale voinței superioare de a trăi cu intensitate un ideal, fie ieșirea din banalitatea cotidianului, fie dragostea revărsată peste tiparele comune. Iar personajele sînt pilduitori „eroi" care au transformat „idealismul" în experiență trăită pînă la capăt. Prin contrast, idealismul adolescentin, „nefecund și trecător prin esența lui de spiritualitate *construită*, iar nu *experimentată*", nu izvorăște dintr-o sinteză de trăiri individualizate, nu se transformă într-un îndemn la o existență spirituală creatoare. Actualitatea lui Dante și Don Quijote se justifică prin putința transformării lor în potențiale modele ale unei vieți „eroice", în sensul în care V. Pârvan însuși a fost un asemenea „erou" pentru tînărul G. Călinescu. Sîntem datori, accentua Mircea Eliade, „să ostenim voința întru pogorîrea virilei spiritualități în noi!"

În *Itinerariu spiritual*[9], dezvoltă ideea autorealizării voinței la nivelul posibilităților ființei umane și ale epocii totodată, printr-un ascetism de tip

[6] Mircea Eliade, *Epictet și Marc Aureliu*, „Vlăstarul", II, nr. 2, ian. 1925, p. 10—12.

[7] Mircea Eliade, *Traduceri din clasici*, „Universul literar", XLI, nr. 17, 26 apr. 1925, p. 10.

[8] Mircea Eliade, *Beatrice și Don Quijotte*, „Gîndirea", VIII, nr. 1, ian. 1928, p. 31—32.

[9] Publicat cu intermitență în „Cuvîntul", de la nr. 857, din 6 sept. 1927, pînă la nr. 928, din 16 nov. 1927, în p. 1—2.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nou, intelectual, prin intermediul căruia voința disciplinează viața individuală. Absența „organică a voinței conștiente și statornice" constituie și reprosul adus lui Martin Luther, prin recenzia monografiei *Lutero e la Riforme in Germania* de E. Buonaiuti. [10] Mircea Eliade intuiește existența unei paralele între ascentismul spiritualizat creștin și ascetismul intelectualizat: „Sfinții veghează la păstrarea spiritualității pure". Însă „pustnicul" imaginat de Mircea Eliade și propus drept model, observa D. Micu, „aduce cu mult mai mult a swami sau yoghi decît a monah creștin" [11], proiecție metaforică a intelectualului hipnotizat de realizarea plenară.

Acesta este și sensul interior al eseului-poem *Apologia virilității*. [12] În viziunea lui Mircea Eliade, energia masculină constituie „o fenomenologie dinamică, un șir curgător de atitudini în fața realității, a sufletului". Elementul esențial al virilității îl constituie voința ce subordonează existența personalității în devenire. Or viața interioară înseamnă „muncă trudnică, neștiută, cu roade tîrzii. Iar munca e totdeauna dureroasă", pentru că implică cu necesitate renunțarea la ispitele vieții cotidiene: „Viața eroică se împlinește și într-o bibliotecă și într-o chilie de ascet", „curajul" lecturilor prețuind tot atît de mult ca și temeritatea „încrucișării de săbii". În timpul neodihnitei lupte cu sine și cu lumea se cristalizează personalitatea umană, „suprema sinteză cerută de dinamica spirituală."

„Tăcerea și singurătatea sînt văzduhul în care se înalță solilocul." [13] Structură esențială a gîndirii, ce „crește din sine însăși", monologul se dovedește, în viziunea lui Mircea Eliade, o modalitate eficientă de construire a personalității. Dialogul, corespondentul auditiv al meditației, cînd admite valori logice identice, surprinse într-un plan similar, năzuiește spre monolog. Într-un stadiu preformal, cugetarea se construiește în momentul dialogării: „Cu cît se ordonează și se clarifică, gîndirea se apropie de monolog, adică de identitate și continuitate." Iată și un mic paradox, aproape călinescian: „...într-un dialog, gîndirea evoluează just numai întrucît dialogul ajunge monolog!"

Distingîndu-se prin independență în gîndire, prin încrederea în putința ființei umane de a depăși propria sa condiție, mobilizînd integral resursele organismului, Mircea Eliade descoperă între anii 1925—1928, intuitiv, modalitățile efective de realizare fără a avea conștiința modelului.

În India, începînd cu anul 1930, Mircea Eliade trăiește sentimentul identificării, observînd similaritatea dintre ipotezele enunțate prin propriul său efort de cunoaștere și sistemul de norme filosofice ce-și propunea, printr-o „tehnică" verificată de-a lungul veacurilor, să capteze și să îndrepte spre realizarea unui anume obiectiv, întreaga energie a organismului.

Principiile filosofice descoperite sînt asimilate, reformulate și integrate într-un sistem coerent, prin care Mircea Eliade imprimă disciplinei un sens selectiv, ce se generaliza, ulterior, în întreaga literatură europeană de specialitate: în linii generale, yoga se constituie într-o modalitate efectivă de modelare a corpului și a spiritului ființei. Prin stăpînirea și practicarea unor exerciții fizice standardizate, ce și-au dovedit prin vreme valabilitatea funcțională, individul ia cunoștință de funcțiile vitale ale organismului său, le imprimă

[10] Mircea Eliade, *Tîlcuri noi ale lui Martin Luther*, „Gîndirea", VIII, nr. 4, apr. 1928, p. 182—184.

[11] D. Micu, *Gîndirea și gîndirismul*, Editura Minerva, București, 1974, p. 967.

[12] „Gîndirea", VIII, nr. 8—9, aug. — sept. 1928, p. 352—359.

[13] Mircea Eliade, *Soliloquiu*, „Gîndirea", VIII, nr. 11, nov. 1928, p. 458—459.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

autoreglarea maximă și le focalizează asupra înfăptuirii țelului asumat. Tehnicile yoga nu sînt un scop în sine, ci alcătuiesc o eficace metodă experimentală, ce își păstrează nestinsă viabilitatea; cu ajutorul ei, omul își poate afirma personalitatea în diversele domenii de activitate. Mircea Eliade recomandă utilizarea lor exclusivă, în primul rînd, pentru eficienta optimizare a creativității și a muncii intelectuale în general.

Din cele opt *anga*, trepte sau categorii de practici psihologice și exerciții spirituale stabilite de Patanjali, Mircea Eliade utilizează ca substructură documentară în eseurile sale următoarele.[14] Prin ritmarea și, la limită, suspendarea temporală a respirației, *dhāranā* favorizează concentrarea asupra obiectului; subiectul poate verifica profunzimea atenției prin *pratyāhāra*, atitudine ce permite realizarea autonomiei față de stimulii accidentali ai vieții exterioare ori a dinamicii subconștientului, ne îngăduie, altfel spus, să ignorăm reveriile parazitare, ce ne sustrag de la activitatea noastră și favorizează trecerea în faza meditației active, *dhyāna*. Din *Bhagavad-Gītā*, întîia interpretare masivă a celei de a VI-a cărți din *Mahâbhârata*, Mircea Eliade ia principiul *phalatrsnavairāgya*, „renunțarea la fructele actelor sale", tonifiantă trăsătură comportamentală prin care, dezinteresîndu-se de succesul imediat, intelectualul se poate dărui muncii de durată, singura care aduce stăpînirea de sine și serenitatea.

Peste ani, Mircea Eliade avea să menționeze că atracția pentru filosofia și asceza indiană se explică și prin prioritatea acordată de gînditorii indieni absolutei autonomii a ființei umane: „Și nu într-un fel naiv, veleitar, ci ținînd seama de condiționările fără număr ale omului, studiindu-le obiectiv, experimental și străduindu-se a găsi modalitatea de a le desființa sau transcede."[15] Caracterizată printr-un automatism bio-psihomental, ființa umană este, adesea, tentată să se abandoneze existenței; în acest caz, omul este trăit de viață, tîrît de evenimente, fără a trăi el însuși individualizat. Suprimînd automatismul individul devine conștient de funcțiile sale vitale. Dar noțiunea, accentuează Mircea Eliade, exclude disponibilitatea relativă: „... libertatea nu înseamnă libertinaj, libertatea instinctelor oarbe, trăire în hazard și eventual" *(Despre o anumită experiență)*.

Toate eseurile sînt construite pe această substructură filosofică. În nucleul fiecăruia se află, într-o poliedrică sinonimie, una sau alta din tehnicile amintite, „instrumentele fundamentale" cu ajutorul cărora pot fi înlăturate „formele" parazitare: clișeele gîndirii, opiniile convenționale, automatismul ideatic și comportamental, într-un cuvînt tot ce încătușează viața ființei, îndepărtînd-o de propria ei esență. Filosofia, în acest context, „nu este altceva decît organizarea și justificarea experiențelor unei rase, unui timp sau unei culturi."

Semnificația infuzată „experienței" este similară cu aceea întîlnită în filosofia indiană: orice explorare, probă sau investigare constituie „o nuditate desăvîrșită și instantanee a întregii ființe. Nu poți experimenta nimic, dacă nu știi să te dezgolești, dacă nu lepezi toate formele prin care ai trecut pînă atunci, dacă nu faci din tine o *prezență*", de care conștiința individuală și colectivă ia seama ca atare. Prin substantivul „forme", repetăm, Mircea Eliade, înțelege ignoranța și automatismul vieții comune; prin „nuditate",

[14] Pentru aceste categorii, vezi Mircea Eliade, *Yoga. Imortalité et liberté*, Payot, Paris, 1968, p. 57–109 și *Patanjali et le yoga*, Editions du Seuil, Paris, 1970, p. 130–140.
[15] Mircea Eliade, *Fragments d'un journal*, Gallimard, Paris, 1973, p. 356.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

atitudinea activă față de existență. Să nu pierdem iarăși din vedere, că Mircea Eliade utiliza sensul psihologic al noțiunii de ,,experiență", ca ansamblu de norme și o tehnică adecvată realizării lor, care să favorizeze deprinderile lucrative. Tocmai de aceea îi adaugă sinonimul ,,Erlebnis", trăire, pentru că substantivul german sugerează mai adecvat tensiunea psihică și încordarea volitivă.

Adiacent, Mircea Eliade abordează și atitudinea față de tradiție. În activitatea concretă, imităm adesea, formal, exemplul marilor creatori, uitînd ,,că ceea ce alcătuiește « mărimea » acestor modele este curajul lor în creație, libertatea lor, neconformismul lor", față de canoanele academizante. Trebuie să învățăm a folosi creator îndrăzneala înaintașilor, valorificînd ,,într-un sens nou, « personal », existența". Numai astfel se poate contura și impune personalitatea *(Două tipuri de creatori)*, deoarece ,,viața este atît de bogată în fiecare dintre noi, încît nici o creație nu o poate epuiza" *(Fragmentarium)*.

Desfășurate cu precădere pe plan spiritual, experiențele, trăirile așază individul în condițiile prielnice declanșării procesului creator, favorizînd efectuarea faptei, deoarece gîndirea filosofică ,,nu trebuie numai să ne conducă la lucruri, dar să ne și învețe să mergem mai ușor și mai sigur la lucruri" *(Fragmentarium)*. Trăirea, experiența presupun, mai întîi, renunțarea: ,,. . .nimic pozitiv, eficace și major nu se poate obține fără a renunța la anumite limite." Renunțarea nu reprezintă o atitudine negativă în fața existenței; dimpotrivă, înlăturarea ispitelor vieții comune creează cîmp favorabil acțiunii. De aici, revolta repetată împotriva irosirii timpului, și cînd găsește confirmarea propriilor sale gînduri în opera altor scriitori nu-și poate reprima un sentiment de satisfacție: ,,. . .adevărații creatori au nevoie de timpul lor întreg. Nu trebuie să-l risipești în vizite, în cercuri literare, în intervenții. Scriitorii trebuie să scrie cărți — și atît" *(Despre Samuel Butler)*.

,,Eroic" este să-ți îndrepți toate forțele sufletești asupra obiectivului semnificativ, selectat, în prealabil, ignorînd tot ceea ce nu are directă legătură cu activitatea practic desfășurată.

Spre a fi mai adecvat înțeles, Mircea Eliade sugerează intelectualului dornic de a-i urma exemplul cîteva soluții ,,tehnice", cu mențiunea că asemenea teste practice trebuie înțelese numai ca ,,adevărate fapte de conștiință." [16] Putem, de pildă, uita tristețea ce ne bîntuie, în permanență sau intermitent, imaginîndu-ne viața ,,ca și cînd n-am exista", dar fără a o contempla din alt punct de vedere: ,,dacă aș fi", ca individ, altceva decît ceea ce sînt: ministru, actor celebru, cîntăreț etc. Apoi, să ne depersonalizăm de imaginație; aceasta înseamnă să ne închipuim existența nu din perspectiva apartenenței la o altă categorie socială, ci, analizînd lucid posibilitățile noastre individuale și reale, să ne canalizăm eforturile către ceea ce sîntem cu adevărat capabili să rezolvăm și să realizăm. Este necesar, în continuare, să ignorăm ,,fructele" actelor noastre, dezinteresîndu-ne de succesul imediat, impunîndu-ne să nu suferim pentru o înfrîngere temporară, să nu ne lăsăm cuprinși de desperare, dacă munca noastră se răsfrînge deformat în ochii contemporanilor, din cauza incomprehensiunii lor. În sfîrșit, să neglijăm, în mod voit, timpul și implicațiile lui, concepînd o ,,altă eternitate" decît aceea temporală.

Nu este greu de sesizat că aceste exerciții se subsumează unui sistem coerent de autoreglaj volițional, prin care omul, deliberat, își supune resursele

[16] Mircea Eliade, *Exerciții spirituale*, ,,Vremea", VI, nr. 316, 3 dec. 1933, p. 6.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

organismului unui control riguros, înlăturînd diseminarea atenției. De altfel, în practică, Mircea Eliade observase înrîurirea benefică a concentrării asupra refacerii activității intelectuale. Patanjali însuși definea concentrarea spiritului prin sintagma: „a fixa mintea într-un singur punct". Prin imobilizarea preocupării „într-un singur punct", indiferent dacă „punctul" este un obiect fizic, un gînd, o idee, ființa are putința de a controla atît activitatea ei senzorială, cît și pe aceea a subconștientului, pînă ajunge la o „coincidență perfectă între gîndire și obiect." Reformulate, ideile elaborate acum vor reveni în capitolul al II-lea din tratatul despre yoga, îndeosebi în paragrafele *La concentration en un seul point* și *« Concentration » et « meditation » yogiques*.

Se înțelege acum de ce Mircea Eliade nu poate fi integrat „trăirismului" românesc din deceniul al IV-lea, cum a fost asimilat, nediferențiat, în epocă. Necunoașterea de către contemporani a substratului filosofic al eseurilor sale a favorizat confuzia, iar volumul *Yoga. Essai sur les origines de la mystique indienne* a fost întîmpinat cu mari și nejustificate rezerve. [17]

În realitate, Mircea Eliade dezaproba „trăirismul" pentru egoismul și amoralitatea lui: „A face din viața ta o victorie continuă contra morții, contra răului, contra întunericului —aceasta este o datorie peste care nici o morală din lume și nici o societate nu pot să treacă" *(Justificarea bucuriei)*. În „filosofia" colegilor de generație, sesiza refuzul voalat sau direct exprimat, al schimbării, al admiterii altor opinii, al ignorării altor domenii de activitate, identic de fascinante. Reiterarea aceleiași idei, semnul unei gîndiri nedialectice, a lipsei curiozității științifice, anchilozează spiritul și, nu fără umor, Mircea Eliade se integra pe sine printre cei pe care îi dezaproba, așa cum făcea Eminescu în *Scrisoarea III*: „Dumneata faci « spiritualitate », cutare face « autenticitate »; unul mistică și altul scepticism, unul exasperează lumea cu India și altul cu America, cinci urlă despre agonie și alți cinci despre ortodoxie, unul mai breaz scrie apologia barbariei și altul mai filosof sare în puț după el — ca să-și dea iluzia că experimentează neantul" *(Moment nespiritual)*. Cu similară vehemență respinge snobismul tinerilor intelectuali contemporani, „supărați pe neamul românesc pentru că românii nu au drame, nu au conflicte și nu se sinucid din desperare metafizică" *(A nu mai fi român!)*. În alte veșminte expresive, ideile revin în *Despre entuziasm și altceva*, *Despre un aspect al eternității*, *De ce faci filosofie?* ș. a.

În *Moment nespiritual*, reproba concepția potrivit căreia „singura esență în viață este spiritualitatea." Afirmația, întîlnită și în alte eseuri din *Oceanografie*, conturează definitiva delimitare de ortodoxismul „Gîndirii". Încă din decembrie 1932, întreprindea o lucidă analiză a fenomenului, cu argumente de o consistență similară cu acelea ale lui Mihail Ralea din „Viața Românească". Ortodoxismul „a eșuat jalnic" din cauza unui dogmatism istoricizant, a atracției spre un neo-bizantinism anacronic, din excesul de decorativ, din promovarea autohtonismului cu orice preț și din reducerea creștinismului de la o viziune cosmică a umanității, la o fază istorică oarecare. [18]

Atitudinea sintetiza un proces de matură clarificare ideologică, intervenită în timpul specializării în India. În toamna anului 1931, meditînd retro-

[17] M. R. Paraschivescu, *Impertinența ticăloșiei*, „Lumea românească", I, nr. 13, 13 iun. 1937, p. 5; Anton Dimitriu, *Erudiție și șarlatenie*, ibidem, I, nr. 22, 23 iun. 1937, p. 5; pentru celelalte, vezi Mircea Handoca, *Mircea Eliade, contribuții bibliografice*, București, 1980, p. 216—217.

[18] Mircea Eliade, *Tendințele tinerei generații*, „Vremea", V, nr. 268, 18 dec. 1932, p. 4.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

spectiv la anii studiilor universitare, nota în Jurnal: „Toată zarva și gesticulația mea — cîteodată seducătoare, cîteodată copilărească pînă la compromitere — pornea dintr-o imensă nesatisfacție și o uriașă sete de spiritual. Greșeala era că nu știam unde se află spiritualul. Și cînd am descoperit ortodoxia — prin Ignațiu de Loyola, prin «apologia virilității» gîndită anapoda, prin Nae Ionescu și Mircea Vulcănescu — ea mi s-a părut singura dogmă consistentă, atît cu absolutul pe care îl căutam, cît și cu o experiență colectivă, istorică. De aceea, m-am azvîrlit trup și suflet în ortodoxie, înainte de soroc. De aici reacțiunile și critica ultimilor doi ani. Acum, cred că știu pe ce drum trebuie să umblu" [19].

În concluzie, evoluția gîndirii lui Mircea Eliade este următoarea: între anii 1925—1928, intuiește, prin propria-i experiență ideatică, atitudinile și comportamentele spirituale adecvate, prin care ființa își poate valorifica vocația eventuală; în India, are revelația existenței unui model peren, ce sistematiza riguros, prin „tehnici" speciale, intuițiile sale, va face efortul de a și-l însuși integral și, întors în țară, va reveni asupra ideilor anterioare, cu sporită forță de persuasiune, pledînd neobosit în favoarea faptei, a creației.

Prin însuși faptul că se întoarce asupra propriilor lui procese intelectuale și le examinează nemulțumit, comparîndu-se mereu pe sine, cel de azi, cu cel de odinioară, dar și cu proiecția lui ideală, Mircea Eliade dezvăluie o reflecție personalizată, aptă a declanșa analiza critică a propriei activități. Evaluarea densității cunoștințelor acumulate, examinarea unor noi corespondențe, căutarea altor lianți între fenomene reliefează deliberata realizare a unui model concret de perfecțiune, configurat în imaginație și a unui sistem de valori concretizat ideatic. Prin întreaga lui atitudine, Mircea Eliade visa o „gîndire care nu se lasă niciodată paralizată de propriile ei forme, de regulile ei, de istoria ei; gîndire care se vrea totdeauna nouă, schimbîndu-și optica și instrumentele" *(Despre un aspect al eternității)*. Și în acest context imagina un om capabil să valorifice superior facultățile creative ale organismului și să le domine, conștient de datoria „inițială a vieții: aceea de a crea, de a crea necontenit forme și expresii prin care viața să se manifeste". Iar „viața așa cum o înțelegem noi — accentua Mircea Eliade — este o continuă ascensiune, o continuă perfecțiune morală și spirituală, un neîntrerupt șir de cuceriri, de posesiuni, de înțelegeri, de experiențe" *(Despre un anumit sentiment al morții)*.

De pretutindeni, mai distinct ori mai estompat, răsună aceeași neistovită pledoarie în favoarea creației, un constant elogiu al faptei intelectuale. Apelul continuu la utilizarea fecundă a timpului, ne determină, după aproape o jumătate de veac să medităm la adevărul unor fraze de mare valoare emoțională: „...singura certitudine practică, de care ne putem folosi pentru articularea vieții noastre proprii, este următoarea: că *existența* trebuie să coincidă cu *creația;* că *a fi* trebuie să însemne o creație continuă, o neîntreruptă depășire, o îmbogățire a vieții universale cu forme noi și vii, cu gesturi noi și fertile". Sau: „Singura justificare a unei existențe este viața din ea, intensitatea, fertilitatea, adîncimea ei" etc., etc.

Expunînd cititorului interbelic întîile elemente puternic personalizate de filosofie a creației, Mircea Eliade oferea însuși un inimitabil model de intensivă activitate intelectuală. Între anii 1932—1939, a publicat peste trei sute de eseuri, selectiv antologate în volumele amintite, prin care întreprindea o amplă deschidere către culturile și literaturile lumii.

[19] Mircea Eliade, *Șantier*, ed. cit., p. 235.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

UN DOMN CU FRICA LUI DUMNEZEU*

Alexandru Paleologu

Dinu Pillat era boier, adică aparținea acestei clase, pe care comuniștii o numeau burghezo-moșierească — termen care nu era impropriu, fiindcă într-adevăr în finele secolului XIX marea burghezie se constituise, se aliase prin mariaiuri cu clasa boierească, moștenise sau achiziționase moșii, deci sub raportul socio-economic expresia ,,burghezo-moșierească" nu este atît de improprie cum părea, prin natura ei tendențioasă, cînd a fost lansată. Dar Dinu hotărît nu avea nimic comun cu marea burghezie care se asimilase cu clasa boierească, pentru că, întîi, niciodată nu a trăit mai presus de un lux modest, luxul sau, mai exact, rafinamentul decent și civilizat al unei lumi avînd condiții de viață la adăpost de griji, dar nu desfășurările somptuoase ale marii burghezii, în special marea burghezie industrială și bancară care s-a afirmat între cele două războaie. El rămăsese la comportamentele, la mentalitatea, la formația morală și intelectuală a vechii clase boierești care a făcut România în secolul XIX și care, într-adevăr, fără să facem supralicitare din acest termen, a fost o clasă de patrioți, în principal la vîrfurile ei intelectuale, care nu erau puține. Dinu Pillat avea această conștiință că a fi patriot nu înseamnă a o declara verbal, ci a te comporta ca unul pentru care țara din care faci parte te abilitează și îți ratifică condiția și modul de a fi. Deci el era boier, aparținea clasei boierești, cu aceste conotații, dar mai trebuie subliniat că el era *un* boier, adică era un ins care în conduita lui, în morala lui, în felul lui de a vedea lumea, valorile și viața era un *domn*, un stăpîn, un stăpîn cu frica lui Dumnezeu.

Ce se cheamă un boier? Orice societate din lume are o clasă aristocratică. La noi îi zicea ,,boieri", ca în Rusia; în alte țări *gentry* sau *Adel*. Dar Dinu Pillat era un boier în sensul pe care îl putem desprinde din istoria și din literatura estului european, și eu mă refer în special la cea românească și rusă, care au foarte mari afinități (putem spune asta acuma liniștiți, nu mai sunt în joc nici Roller, nici alți ,,ideologi"). În adevăr, de cîte ori recitesc *Război și pace*, bunăoară (pînă acuma l-am citit de 14 ori și urmează în curînd să-l reiau a 15-a oară, ca să nu mor prost, vorba ceea), încerc un sentiment de familiaritate extraordinară, ca și cum tot ce se întîmplă cu Natașa, cu Andrei Bolkonski, cu Pierre Bezuhov, se întîmplă cu niște rude ale noastre de care ne dăm vești unii altora. Sunt extraordinar de umani, de simpli, de lipsiți de morgă, lipsiți de pretenții și mai cu seamă extraordinar de egalitari în felul lor de a privi societatea și lumea; și chiar asta cred că e caracteristica principală a unei adevărate mentalități aristocratice, ideea de egalitate, egalitate cu orice

* Această evocare ne-a fost comunicată oral și transcrisă de pe casetă (n. red.).

RITL, XLI, 1993, nr. 3—4, p. 253—258, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

alt om, și firește conștiința paritară a elitei. Un boier, fatalmente, știe că aparține unei elite, știe că nu există o societate articulată bine fără o elită clară, adică reliefată ca atare și percepută ca atare în contextul social; dar mai știe un lucru, că toate treptele sociale au elitele lor, fatalmente minoritare, care între ele împreună fac o societate de egali. De aceea Pierre Bezuhov, în prizonieratul lui sub ocupația franceză, era la egalitate cu Platon Karataev, de la care lua și învățăminte de viață, cum și Dinu Pillat a fost un fel de Pierre Bezuhov la Jilava, cînd am fost împreună. Dinu Pillat era un boier și în sensul că nu era speriat de faptul că e boier. Asta e prima trăsătură: ești conștient că aparții unei elite, că asta îți impune obligații și-ți acordă cîteva... nu privilegii, cîteva prerogative, dar mai cu seamă îți impune niște obligații și te constrînge la un comportament mai uman decît al altora. Și, sub raportul ăsta, vreau să dau un exemplu pe care întîmplarea a făcut să-l constat recent deschizînd la întîmplare unul din cele două volume ale cărții Marthei Bibescu *Izvor, pays des saules*, în care e vorba de o țărancă, Anica sau Anița, o femeie foarte frumoasă, pe care bărbatul o bătea măr, fiindcă avea motive să facă asta, ea fiind frumoasă, firește era și generoasă pe planul acesta. Și vorbește Martha Bibescu despre această Anica, la care se ducea ca o prietenă, punîndu-se sufletește în locul acelei femei, la un plan de egalitate absolută, care le este funciar femeilor. Pentru că între bărbați sînt roluri, de la început determinative: ești rege, ești militar, ești cerșetor, ești hoț, ești judecător etc. și abia în al doilea rînd ești un bărbat care are și el o viață sentimentală și o viață familială normală. La femei e altfel: ești regină, servitoare, dactilografă, țărancă, dar ești mai întîi femeie și ai prin asta anumite servituți biologice și sociale pe care le asumi. Prințesa Bibescu ducea o viață fastuoasă, pe care și-o aroga cu mari pretenții care o făceau antipatică multora. Dar în mod funciar și elementar, la planul înțelegerii umane, ea se simțea la fel cu acea Anica, fiindcă nici ea nu o ducea mai bine cu Valentin Bibescu. După această digresiune, care nu mi se pare „prisoselnică", revin la Dinu Pillat.

Era extraordinar de interesat de tot climatul și tot contextul care produc literatura și care apoi o fac să existe ca fenomen important în istoria și în devenirea societății și nației. Adică era interesat de oameni, era interesat de suferințele oamenilor, de bucuriile lor. Rar am întîlnit un om care să se bucure mai sincer și mai nestăpînit de bucuria altuia sau de succesul altuia. Era unul din scriitorii cei mai lipsiți de vanitate literară pe care i-am întîlnit, poate chiar total lipsit — nu știu, e greu de spus, cred că e o utopie, dar unul din cei la care vanitatea literară era redusă la absolut minimisimul posibil. Pe de altă parte, însă, avea această bucurie extraordinară, îmi da telefoane, mi-aduc aminte, „Ai citit articolul lui cutare, apărut ieri sau azi? Admirabil!" sau „Nu mi-a plăcut" sau „Ai văzut ce bine-a răspuns cutare la cutare?", la o polemică bunăoară. Se bucura obiectiv și estetic, estetic la el însemnînd toate implicațiile umane, fiindcă, vorba ceea, frumos e numai adevărul; și ăsta e un lucru pe care el îl știa perfect, că frumos nu e decît adevărul: ceea ce este aparent frumos, fără să fie și adevărat, nu e în realitate frumos.

Bucuria aceasta, cordialitatea aceasta a lui Dinu Pillat în raport cu reușita sau cu bucuria sau cu criza pe care o trecea, gravă sau superficială, totuși criză, vreun cunoscut al lui, un prieten, un om de care auzise fără să-l cunoască, dar care îl interesa, îi dădea loc totdeauna la niște comentarii participative de o spontaneitate și de o nestereotipie, mai cu seamă, cu totul remarcabilă. Dinu folosea cîteodată niște sintagme stereotipe, adică funcționale, necesare

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pentru a defini la iuteală ceva și fără a mai căuta o expresie prea originală, dacă nici nu merita osteneala. Merită să-ți dai osteneala pentru a găsi o formulare frapantă cînd scrii de ceva care trebuie să frapeze, dar nu și cînd nu are rost. Deci el recurgea și la stereotipii, anumite clișee verbale rapide și funcționale, care la el niciodată nu aveau ponderea aceea care aplatizează înțelegerea la atîția alții. Dar dincolo de asta, deci de bucuria lui Dinu de cîte ori ceva frumos și deci adevărat se manifesta din partea cuiva, cu atît mai mult dacă era un prieten, era ceva atît de irezistibil și de o declanșare așa de sigură, încît de cîte ori citeam ceva interesant într-o revistă sau apărea o carte, eram sigur că vine telefonul lui — și venea neîntîrziat. Lucrul ăsta era poate cel mai important element care întreținea amiciția noastră. Nu ne vedeam foarte des, nimeni nu avea timp să se vadă foarte des, deși cînd locuia în strada Ion Țăranu, azi dispărută, rasă împreună cu tot cartierul Arionoaiei și Dealul Spirii, sacrificate pentru nenorocitul de „Centru civic" (avea o curte cu un pom superb sub care se putea sta în serile de vară la taclale) ne vedeam mai des. Aveam și mai puțină treabă atunci, și eu, și el, fiindcă eram ieșiți din închisoare nu de multă vreme și încercam și noi să ne reînfiripăm un statut profesional. În acel moment, nu eram încă așa de solicitați, pentru că *noi* eram solicitanții atunci. Mai tîrziu s-au inversat rolurile și au devenit pentru noi poate mai măgulitoare, dar mai plicticoase. Atunci aveam un fel de tinerețe care ne-a fost rezervată pînă la o vîrstă tîrzie. Noi am avut norocul, deși oamenii îl lua drept un ghinion, să fim debutanți la 45 de ani. Și, la o vîrstă cînd în mod normal ești nu blazat, dar așezat, aveam pasiunile, timiditățile și naivitățile unor debutanți care depind de bunăvoința, de atenția sau de răbdarea cuiva care decide publicarea unui text. Și în cazul lui, și într-al meu, acest rol l-au jucat doi oameni care poate n-ar fi trebuit să fie apriori cei mai simpatizați de noi, fiindcă erau Ov. S. Crohmălniceanu și Paul Georgescu, dar realitatea este că în cazul acestora doi, care trebuie judecați fiecare distinct, fiecare cu alt ecleraj, era o rezervă de inteligență și de pragmatism la Crohmălniceanu sau de inteligență și detașare de propriul său fanatism la Paul Georgescu, care făcea dialogul nu numai posibil, dar chiar fecund. Le datorăm acestor oameni primele noastre manifestări în momentul '65—'66 în revistele literare. El a rămas totdeauna foarte plin de gratitudine și de prietenie pentru acești doi oameni, fără ca prin asta să omită ceea ce obiectiv li se putea lor reproșa. În speță, mai grav lui Paul decît lui Croh, deși la Paul exista o angajare mai autentică în comunism, în speță în leninism, decît la Croh. Asta făcea mai ireductibile anumite zone, totuși amîndoi erau în perioada aceea niște comuniști sau, în cazul lui Croh, membru de partid, nu comunist, care asumaseră destul de sensibil distanțe față de puterea de fapt. Spun asta pentru că Dinu Pillat niciodată nu și-a pierdut (și pentru el nu era un prea mare efort) obiectivitatea morală sau morala obiectivității în ce privește interpretarea sau aprecierea acestor doi oameni și a altora. Și nu numai cînd eram de față cu unul din cei doi, fie noi doi, fie separat fiecare, dar și cînd eram numai noi doi, Dinu și cu mine, și venea vorba de unul din ei, el vorbea ca și cînd ar fi fost de față persoana în cauză. Asta ținea tot de aristocratismul lui, de etosul lui aristocratic. Era foarte politicos, dar nu menaja niciodată ce avea de obiectat, și așa cum nu drămuia elogiile, uneori dîndu-le o dilatare hiperbolică, excesivă — eu am fost unul din beneficiarii acestor excese din partea lui — , cînd avea ceva de obiectat, întîi era puțin rezervat, începea cu o serie întreagă de precauții pentru amorul-propriu al respectivului (deși amo-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

rul-propriu — și la el, și la mine — a fost foarte mult diminuat de experiența noastră carcerală; de altminteri amorul-propriu este, de la o vîrstă încolo, ceva ridicul). Deci după ce-și lua aceste precauții și încerca să anestezieze toate sensibilitățile, toate eventualele susceptibilități, îți spunea franc obiecția, apoi se ambala și ți-o spunea așa de ritos și de vehement, că devenea foarte amuzantă scena. Era ceva de comedie bună, postmolierească, să spunem una de Regnard sau de Beaumarchais sau o comedie spaniolă. De multe ori, fatalmente greșea. Dacă greșea și dacă își dădea seama că a greșit, îi era extraordinar de ușor și am impresia că avea o imensă plăcere să facă reparația cuvenită, să o facă spectaculos. Și aici vreau să remarc: un om bine crescut, un domn, cu extrem de mare ușurință cere iertare, cere scuze și este capabil de umilință; dar un mitocan nu este capabil de așa ceva în nici un caz. Președintele țării, pare-se ,,ales", care l-a insultat și calomniat grav pe dl. Coposu cînd i s-a demonstrat în mod evident și absolut peremptoriu că minție, a retras afirmația, dar scuze nu și-a cerut. Pentru asemenea oameni, a cere scuze e cea mai mare scădere. Pentru un om de calitate, este chiar o voluptate. Dinu o făcea, dar nu o făcea numai dacă era convins că greșise, ci și dacă era convins că n-a greșit, dar că a jignit: am jignit, deci regret, nu trebuia s-o fac, nu e nici moral, nici inteligent să jignesc pe cineva, dar obiecția rămîne. Sau nu rămîne, după caz, vorba Cetățeanului turmentat, după cum devine.

Îmi aduc aminte de el de foarte demult, pentru că am fost colegi de liceu, eu intrînd în clasa a III-a la Spiru Haret cînd el intrase în clasa I. La vremea aia diferența era mare. În clasa a III-a ești deja un preadolescent, încă nu te bărbierești, dar în curînd vei începe, încă n-ai dat de ,,mierea ursului" (sau poate ai dat sau în curînd vei da). Părinții noștri erau prieteni și aveam foarte multe relații în Moldova; ne făceam vacanțele, și el și eu, cea mai mare parte din vacanțele noastre, la țară în Moldova, afară de lunile cînd mergeam la mare. Moșia lor, Miorcani, era la mică distanță de o alta, la care îmi petreceam eu vacanțele la un unchi al meu, pe malul Siretului. Dar niciodată n-am fost la Miorcani, nici el n-a fost la Dumbrăveni sau la Vîrfu Cîmpului, unde-mi făceam eu vacanțele, și cu atît mai puțin la noi la țară, la Blânzi, în județul Tecuci, care e mult mai la sud. Dar ne vedeam între oamenii aceștia, adică la București, în societatea acestor moșieri moldoveni, coana Olga Manoliu Teţcanu, de exemplu, sau fetele Miclescu, sau un numeros tineret monden și sportiv din epocă, înrudiți sau prieteni cu noi. Deci ne vedeam foarte des în acest climat, care devenise cu vremea un climat monden, de ceaiuri, de baluri, dar la care Dinu venea fără multă vocație, el nu era dansator și, ceea ce era foarte amuzant la el, era foarte stîngaci în gesturi, din care cauză, cum se spune în franceză, ,,il mettait les pieds dans le plat", asta la propriu, nu la figurat: răsturna pahare, cînd vrea să fie mai amabil se ridica și răsturna ceva, asta nu afecta cîtuși de puțin farmecul iradiant al persoanei lui, pentru că deși era, fizicește, în aparență destul de pirpiriu și nu avea un prestigiu fizic evident, avea prestanță. Îmi aduc aminte à propos de asta că în 1945 am cunoscut la București un diplomat englez, Marjoriebanks, care era un descendent din Stuarți, ceea ce se vădea în toată ființa lui: toate atributele evidente, fizice și de gesticulație. Dar omul ăsta (care era diplomat, vasăzică trebuie să fi fost obișnuit să i se reflecte comportarea între obiecte, între tacîmuri și între persoane) nu putea să intre într-un salon fără să facă cel puțin trei-patru catastrofe: spargere de veselă prețioasă, răsturnare de pahare de cristal, vin roșu vărsat pe fața de masă, răsturnare de mobilă, împiedicare de covor și așa mai departe,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ceea ce nu numai că nu știrbea nimic din marea lui prestanță, dar parcă o și sublinia. Fiindcă ținea de un fel de a fi distrat și atent la alte detalii. La Dinu pe mine mă fermecau și sînt convins că și asupra altora aveau același efect.

Dinu nu era prea interesat de politică decît pe plan moral. El nu avea propriu-zis o opțiune politică, nu avea o viziune istorică în domeniul ăsta și mai cu seamă nu își dădea prea multă osteneală nici să se informeze de politica națională și mondială și nici să aleagă între competitorii și campionii acestui domeniu. Dar era interesat de politică pentru că vedea și simțea, și mai tîrziu a simțit pe pielea lui, cum am simțit cu toții, că însăși vocația și opțiunile noastre fundamentale, care erau literatura, arta și în general tot ce ține de acest domeniu, sunt amenințate grav sau favorizate de stadiile devenirii politice. A fost verificată din păcate pentru noi vorba lui Napoleon că politica e destinul. Politica ne-a împiedicat să publicăm, politica ne-a trimis apoi la locurile de pedeapsă pe unde ne-a trimis și ne-a făcut să verificăm pe pielea noastră efectele specifice ale acestui gen de aventură. Nici el, nici eu nu am vorbit niciodată—eu am făcut-o recent, într-un dialog cu Andrei Pleșu apărut în „Dilema", dar destul de vag —, de regulă m-am ferit și eu și s-a ferit și el să pomenim de brutalitățile îndurate în închisoare. Nu că ne-am fi jenat de umilirile și pedepsele chinuitoare de care am avut parte. Dar gîndeam că este indecent să dramatizăm cînd alții au suferit incomparabil mai rău. Dinu și cu mine (și alții) am evitat să vorbim de lucrurile acestea și, în general, cînd a venit vorba despre această experiență eu unul am tras-o de obicei sub specia humorului, fiindcă era și multă materie de humor și de rîs homeric, în special la coloniile penitenciare, dar și la penitenciarele obișnuite. Dinu a trecut prin experiențe poate mai dure decît mine sub acest raport. Adică el a fost maltratat la anchetă, eu nu. Eu am îndurat doar niște pedepse corporale, plus munca „silnică", stimulată nemilos, la o colonie penitenciară. Una peste alta, poate că a fost mai suportabilă varianta mea, deși, dacă aș da amănunte, ar putea să impresioneze. Dar Dinu mi-a spus mai tîrziu: „Uită-te, vezi, de aia îmi pare rău că n-am fost legionar. Legionarii se exersau să suporte tortura. La ei era o chestie de disciplină și de formație și dacă aș fi avut exercițiul ăsta, mi-ar fi fost poate mai ușor". Asta mi s-a părut interesant.

În chestia cu legionarii, el a fost bănuit de simpatii legionare, și eu l-am bănuit de așa ceva la un moment dat. Dar, evident, nu le putea avea; genetic nu le putea avea, prin familie. Însă o înțelegere pentru caracterul deosebit pe care l-a adus acest fenomen în lumea românească a avut-o el mai devreme decît mine. Și eu o am acuma. Am o reconsiderare retrospectivă à propos de legionari pe care vreau s-o fac publică. Am făcut-o, dar de o manieră care a provocat nedumerire și uimire, pentru că eu am vorbit foarte negativ despre ei toată viața, adică am fost împotriva lor și știu ce se poate spune negativ despre ei, știu foarte bine, nu e o problemă de modificare a judecății și a informației; ce a fost a fost, și știm ce a fost, culminînd cu Iorga, și nu numai cu Iorga. Nu-i mai puțin adevărat că legionarii aveau în rîndurile lor niște intelectuali de prim rang, care nu puteau fi socotiți oportuniști și care nici nu erau antisemiți (din cîți am cunoscut nici unul nu era antisemit) și erau niște domni, niște caractere. Nicu Steinhardt face, în *Jurnalul fericirii*, referire la cazuri de felul acesta. Acuma, că Nicu Steinhardt putea să fie pro-legionar este iarăși o ipoteză absurdă. Dar avea înțelegere pentru fenomen și investigarea fenomenului într-o cazuistică și într-o explorare mai profundă și mai

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

largă decît clișeele care se declanșează imediat: „A, bestiile legionare, teroriști, asasini". Chestiunea trebuie examinată, după 60 de ani, cu mai mult calm. Nu zic cu clemență, nu zic cu uitare sau cu ștergerea adevărului, dar nici cu estomparea altor adevăruri. Și Dinu Pillat a avut această înțelegere înaintea mea. Nu el m-a făcut însă să ajung la o reconsiderare. În cartea mea publicată în Franța am vorbit despre legionari de o manieră care i-a supărat și pe legionari, și pe antilegionari, fiindcă am spus ce mi s-a părut drept, și contra lor, și pentru ei. Dacă vrei să fii onest, ești înjurat de toate părțile și ăsta e semnul cel mai bun. Dinu nu era înjurat de toate părțile, era înjurat mai mult de o parte, adică de partea comunistă, pentru că el în materia asta nici măcar nu avea prudențele sau ipocriziile elementare sau perifrazele sau eufemismele care se mai folosesc. El spunea foarte drept ce gîndea despre comuniști, fără să se gîndească, adică gîndindu-se, dar fără să țină seamă că interlocutorul era poate comunist vechi, așa-zicînd convins, ceea ce nu cred (nici el nu credea că poți fi comunist convins, credea că ai fi putut cîndva să fii, hai să zicem, naiv sau prost sau iluzionat). Au fost mari oameni ai Europei care au fost comuniști la un moment dat, după aceea s-au lăsat, uneori cam tîrziu față de stadiul informației, dar s-au lăsat. Însă că cineva putea să fie comunist convins, cu adevărat convins, sau marxist convins cu adevărat, pe plan doctrinal, fiind și inteligent și fiind și onest, era clar că e un lucru imposibil, și Dinu nu se sfia să o spună în gura mare prietenilor lui, în speță Paul Georgescu și Croh. Care i le acceptau, fiindcă Dinu avea această autoritate boierească, fiind extrem de curtenitor și foarte sincer, de a face adversarului onoarea de a nu-i ascunde opinia nici cînd este defavorabilă. Și asta impunea.

Ceea ce vreau să spun despre Dinu Pillat este că, în ciuda aspectului lui aparent stîngaci și fără forță sau uneori inadecvat, avea o autoritate care se impunea de la sine și fără contestație, pur și simplu fiindcă apărea el, fiindcă se știa cine este el. Și el era uneori conștient de asta, uneori nu era conștient, dar lucrurile mergeau mai puternic decît el. Fapt este că el în faza ultimă a vieții și deja de o bună bucată de vreme, și poate, cred eu, influențat și de prietenul familiei lor, Vasile Voiculescu, s-a apropiat de credința creștină și de ortodoxia românească într-un mod care devenise total. Fără ca asta să-l facă să nu recunoască valoarea, inteligența sau frumusețea sau onestitatea unor puncte de vedere sau valori intelectuale sau de artă care erau aparent incompatibile cu această credință. Fiindcă există niște prejudecăți pe care el nu le avea; există unii care cred că dacă ești creștin trebuie să înjuri pe Voltaire, pe Montaigne sau pe Stendhal. Niciodată Dinu Pillat n-ar fi făcut asemenea tîmpenie. Din contra, nici nu căuta să tragă pe Stendhal sau pe Voltaire spre creștinism sau, dragă Doamne, spre ortodoxie. Nici această prostie nu-i venea să o facă. Dar avea o credință mai adîncă: tot ce este genial este divin.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

MĂRTURIE ÎNTÎRZIATĂ

Viorica Nișcov

„Cel care întîmplător a fost cruțat, în vreme ce ai lui au fost uciși, nu mai poate trăi cu sine în pace."

(MARCEL REICH-RANICKI)

Se împlinesc, iată, în această iarnă optsprezece ani de la încetarea din viață, fulgerătoare și dramatică, a lui Dinu Pillat. A fost în 5 decembrie 1975.

Începutul acestui deznodămînt trebuie căutat cu cîteva luni în urmă, cînd Dinu Pillat se aflase pentru ultima oară, în calitate de membru al Institutului de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu", în vechiul sediu al acestuia din Bulevardul Republicii (azi Regele Ferdinand), numărul 73.

Era o zi rece de mai. Vînt, ploaie și o lumină verde-cenușie, fadă și lugubră. Fusesem convocați la Institut ca să ni se comunice hotărîrile privitoare la restructurarea personalului, cu alte cuvinte, numele acelora dintre noi care aveau să fie destituiți: cercetarea umanistă intrase de curînd în subordinea proaspăt înființatei Academii de Științe Sociale și Politice și trecea acum prin sminteala purificării ideologice, dovedită ulterior un alibi comod pentru feluri'e abuzuri. Se zvonise că principiul competenței avea să fie, totuși, respectat, dar că, oricum, capete trebuiau să cadă.

În stație, la „Favorit" (Drumul Taberei), m-am întîlnit cu Dinu Pillat. Era vizibil neliniștit. Nu mai avea zîmbetul său obișnuit, ușor poznaș, ușor persiflant, iar tristețea din privire i se adîncise. Ne-am suit într-un troleibuz 84. Pe drum, m-am străduit să-l conving că, în ce îl privea, motive serioase de îngrijorare nu avea: valoarea proprie se afla deasupra oricărui reproș, era doar „omul potrivit la locul potrivit"; era fiul lui Ion Pillat, recent, recuperat, aniversat, reeditat; nu aspira la nici o funcție, nu stătea nimănui în cale; că făcuse pușcărie se știa; că îl adusese George Călinescu la Institut, de asemenea etc. A dat neîncrezător din cap. La Elefterie m-a rugat să coborîm și să intrăm în biserică. Înăuntru era pustiu și aproape întuneric, cîteva lumînări ardeau în dreptul iconostasului; o femeie scutura niște preșuri în prag — încolo, liniște. Am stat puțin.

La Institut, atmosferă apăsătoare și încordată. Mi-am reamintit de spaimele anilor de facultate, de „execuțiile" grosolan regizate în amfiteatre, de victimele exmatriculate, fără drept de apel, de disperarea, neputința și greața irepresibilă de atunci.

O comisie — din care făceau parte, pe lîngă membrii conducerii Institutului și ai BOB-ului (Biroul Organizației de bază P.C.R.), cîteva persoane străine — se instalase deja în sala de ședințe. Am fost chemați pe rînd și ni s-a comunicat, în formule stereotipe, de circumstanță, ce anume ni se hărăzise. Unii au scăpat — nu de tot teferi, căci împrejurarea era traumatizantă pentru toți; peste alții a trecut tăvălugul de-a dreptul. Au fost atunci destituiți, fără

RITL, XLI, 1993, nr. 3—4, p. 259—262, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

explicații: Dinu Pillat, Emil Manu, D. Vatamaniuc, Eugenia Oprescu, Barbu Cioculescu, înlocuit ulterior cu Simona Cioculescu, Jeana Popeangă, Dana Popescu, Medeea Freiberg și alți cîțiva.

Unii din aceștia s-au angajat mai apoi prin alte părți. Pentru alții s-au făcut chiar demersuri necesare revenirii lor în Institut. Nu acesta a fost și cazul lui Dinu Pillat, pentru care nimeni din cei care ar fi avut căderea și autoritatea să intervină n-a făcut-o. Ba, dimpotrivă. I s-au adresat, cum abia recent am aflat, tot soiul de umilințe, de la gesturi de elementară impolitețe și pînă la refuzul de a i se răspunde în vreun fel la memoriile pe care le înaintase. Pus pe drumuri, purtat cu vorba, ținut la ușă, lăsat cu ceasurile să facă anticameră, pentru ca în cele din urmă întrevederea solicitată să-i fie amînată — iată stilul în care a fost tratat și în care i s-a semnificat limpede că este o persoană dizgrațiată. Aflase, bunăoară, de la Șerban Cioculescu, puțin timp după concediere, că Alexandru Oprea era dispus să-l angajeze la Muzeul Literaturii Române. S-a dus de îndată să-i mulțumească. Nu a fost însă primit, iar în după-amiaza aceleiași zile, secretara directorului l-a anunțat că angajamentul căzuse. Din cîte știu, singurul care a încercat atunci să-i dea o mînă de ajutor — și lucrul acesta îl onorează — este George Muntean. Folosul nu a fost, ce-i drept, decît moral, dar a contat.

Fără îndoială, nu atît precaritatea materială l-a copleșit pe Dinu Pillat în acel lanț de jalnice mizerii care reîncepeau — în cele din urmă a acceptat un post la Biblioteca Centrală Universitară, unde a și funcționat cîteva luni —, cît evidența faptului că era din nou victima abuzurilor și a arbitrariului; că o etapă istorică pe care o socotea de bine de rău consumată revenea bulversant în actualitate, făcînd iarăși orice turpitudine pe de-a-ntregul posibilă; că oameni pe care și-i crezuse devotați îi întorseseră spatele. Sentimentul acut al nedreptății și umilinței îndurate într-o istorie care se repeta pe sine halucinant, pînă la sațiu, l-a tulburat profund. Mai profund decît aș fi crezut că este cu putință, după modul său îndeobște detașat de a reacționa la propriile suferințe.

Este de aceea inadmisibil să nu se vadă o legătură, chiar și indirectă, chiar și numai catalizatoare, între șocul psihic pe care l-a primit atunci (căci despre așa ceva a fost vorba) și boala (cancer osos, cu localizare craniană) care s-a declanșat mai apoi violent și l-a răpus la foarte scurtă vreme. Se poate spune, fără umbră de exagerare, că ceea ce a ratat sistemul de detenție din România lui Dej în anii '60, cînd Dinu Pillat, condamnat la 25 de ani de închisoare pentru delict de opinie, a fost bătut, torturat și pus în lanțuri — reprezentare insuportabilă, fie și numai față cu fragilitatea făpturii sale — a izbutit cu ușurință sistemul de constrîngere „în libertate" din România lui Ceaușescu. Cazul lui Dinu Pillat este și din acest motiv pilduitor. El arată că metodele coercitive din afara pușcăriilor au fost cel puțin tot atît de eficiente ca și cele din interiorul lor. Și, în paranteză fie spus, oare în cele un milion de victime ale comunismului, cîte s-a apreciat a fi cele din România, intră și numărul acelora *dispăruți prematur* din cauze de ordin social? A celor chinuiți, hăituiți, îmbolnăviți și finalmente exterminați cu bună-știință, prin subnutriție, frig și teroare, prin interminabile și inextricabile lanțuri de șicane, de presiuni, de calomnii la locul de muncă și aiurea, puse la cale și întreținute perfid, căci anonim, la adăpostul prerogativelor administrative sau de alt fel — crime de-a pururi neidentificabile și nepenalizabile?

În această ordine de idei, e semnificativ faptul că după internarea lui Dinu Pillat la Spitalul 9, la clinica de neurochirurgie, s-a încercat, nu întîmplător, acreditarea ideii că boala de care suferea era de natura unei alienări

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mintale. Replica, mișcătoare, a doamnei Cornelia Pillat — de la care dețin această informație — a fost să dea prompt la tipar eseul *Dostoievski și conștiința literară românească* (apărut la „Cartea Românească" în 1976, cu o postfață a lui Alexandru Paleologu), la care Dinu Pillat lucrase pînă aproape de a se sfîrși.

Grăitoare pentru atrofia conștiinței morale a societății noastre — conștiință dezarticulată cu răbdare și abilitate de-a lungul celor 45 de ani de dictatură comunistă — sînt, în chip eminent, refuzul tenace de a asuma răspunderea pentru actele săvîrșite și pierderea, gravă, a simțului de dreptate. Vinovații nu își recunosc faptele și nu sînt constrînși de nimeni și de nimic să o facă, iar victimele — directe sau indirecte — cedează nu o dată îndemnului presiunii ori tentației de a trece *peste*. Și pentru că m-am referit aici la epurările din 1975, trebuie spus că nici astăzi nu cunoaștem, de fapt, numele celor răspunzători de întocmirea listelor ale căror consecințe au malaxat, temporar sau definitiv, viețile colegilor noștri și ale familiilor lor; nici pînă azi nu știm care au fost criteriile ce le-au stat la bază, după cum nu știm nici ce anume s-a cerut atunci „de sus", dacă și cît s-a supralicitat „jos", ce anume ar fi putut fi evitat, cît măcar compensat.

Oricum, în ce îl privește pe Dinu Pillat, foarte probabil nu rațiunile „ideologice" au primat, nu faptul că avea „dosar prost" a contat. Dovadă că alți colegi, aflați în aceeași situație cu el, au putut — din fericire — rămîne pe loc. Ci, mai degrabă, faptul că prin natura sa intimă el aparținea acelei categorii de incomozi de care orice ierarhie administrativă în regim totalitar caută să se debaraseze înainte de a da de vreun bucluc. Căci de o mare delicatețe sufletească și de o desăvîrșită eleganță în gînd și în purtare, omul era totodată de o loialitate fără cusur față de sine însuși și față de ceilalți, intransigent în privința propriilor convingeri, incapabil de minciună și compromis, incapabil să-și reprime impulsul de a spune adevărul. În orice împrejurare. Fără menajamente. Și nu e vorba de anumite teribilisme pline de candoare, precum intervențiile sale tip frondă din ședințele de învățămînt politic care la noi, oricum, erau luate mai de toată lumea peste picior, sau de întrebările pe muche de cuțit adresate unor oficiali veniți întîmplător prin Institut. Ci de un mod profund de a fi, imposibil de înregimentat. Nici măcar episodic, nici măcar de formă, nici măcar din rațiuni de conveniență sau de supraviețuire. Nici o instanță, oricît de represivă, nu l-ar fi determinat să spună altceva decît ceea ce credea: „cuvîntul" său la proces nu s-a resimțit nicicum de chinurile atroce ce îi fuseseră impuse la anchetă; rostit cu glas șubrezit de slăbiciune, el a fost de o admirabilă rectitudine, atît de dîrz în respingerea „doctrinei materialiste a violenței", încît președintele tribunalului s-a grăbit să-l suspende[1].

După cum, iarăși, nici o autoritate, oricît de iubită și stimată, nu l-ar fi predispus la îngăduință, cînd în joc era adevărul. Francheța, bunăoară, față de G. Călinescu — se știe cît de atașat îi era și cît de mult îl admira — este în acest sens exemplară. Într-o scrisoare din 1946, din epoca în care îi era asistent, observa în legătură cu seria regretabilelor articole politice ale Profesorului din „Națiunea": „Adoptînd un criteriu de judecată strict estetic, găsesc articolele dumneavoastră despre Brătieni și Maniu cu totul remarcabile în expresivitatea lor sugestivă, adevărate pagini de antologie pe plan artistic. Totuși, cu aceeași sinceritate, trebuie să mărturisesc că oportunitatea publică-

[1] N. Steinhardt, *Jurnalul fericirii*. Îngrijirea ediției și *Postfață* de Virgil Ciomoș. Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1992, p. 69.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

rii acestor articole satirico-detractive, *tocmai* în momentul actual, cînd cei vizați, Maniu și Brătianu — cu toate cusururile lor — reprezintă oricum pe plan politic stema demnității și intransigenței noastre naționale, mi se pare îndoielnică și ca atare reprobabilă" [2]. Și tot lui G. Călinescu, în împrejurarea în care acesta ceruse părerea asistenților săi cu privire la același subiect, Dinu Pillat îi replicase sec și fără comentariu: „S-o lăsăm baltă, domnule Profesor!" [3]

Marile resurse de generozitate, entuziasmul reconfortant, sociabilitatea cultivată, finețea de spirit și modestia făceau din Dinu Pillat un interlocutor plin de farmec. Era un om la care cultura se decantase în atitudine morală, iar experiența detenției asumase, îmbogățitor și grav, o dimensiune religioasă. S-ar fi cuvenit ca toate acestea, nemaivorbind de însușirile de ordinul competenței profesionale ce îi erau proprii, să stimuleze, într-un moment de cumpănă, o reacție unanimă de solidaritate. Dar n-a fost să fie așa.

Dispariția sa la numai 54 de ani, în împrejurările amintite, reprezintă unul din episoadele cele mai împovărătoare din istoria instituției noastre. De care, cel puțin în parte, rămînem pentru totdeauna răspunzători.

[2] *G. Călinescu și contemporanii săi* (Corespondență primită), vol. II. Ediție îngrijită, note și indici de Nicolae Mecu. București, Editura Minerva, 1887, p. 259. Din rațiuni de cenzură, textul a apărut amputat. Forma completă, cea de față, mi-a fost comunicată de editor.

[3] Informație transmisă de doamna Cornelia Pillat.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

PORTRET ÎNTRE SFINȚI ȘI RĂZBOINICI

Barbu Cioculescu

Se scrie mai mult despre oamenii tainici, dintr-o ciudată pornire de a-i evoca în felul lor interiorizat, fără a-i scormoni și, totuși, dîndu-le, pe laturi, ocoale lacome, în ocurență agresive. Cuvîntul de ordine de a nu forța porțile se soluționează final prozaic și retoric, ceea ce mai adaugă și o vindictă a prezentului, în nesăbuita lui tiranie. Pînă la urmă se socotește că omul cel mai secret și retras era în realitate comunicativ și colocvial — toate dovezile fiind depuse.

Și cine poate fi mai deschis, mai receptiv, mai manifest decît un scriitor, al cărui fiecare rînd îl dezvăluie în ceea ce are mai intim, prin însuși firescul mecanism al rostirii, nemijlocit, în pofida oglinzilor, a draperiilor și oricărei trape. Căci scrisul îi elimină pe terți.

Despre inexistența terților în viața lui Dinu Pillat intenționez să vorbesc, în această conferință de unul singur, înlăturînd acea falsă poartă — pictată pe zid — voalul de care tocmai vorbeam, teama, de altminteri, a unei povestiri scrisă în euforica idee de a i-o citi. Cum s-a și întîmplat. Un critic, un istoric literar este întîi de toate un bun auditor, fără de care nu-și trece examenul de manager. Oricine a avut prilejul de a-i citi din paginile sale lui Dinu Pillat și-a primit răsplata muncii literare, plătit cu acea feerie pe care numai acordul spiritelor congenere îl oferă, moment rar, dacă nu unic.

Ispita de a-i citi lui Dinu Pillat era cu atît mai mare cu cît cel care te asculta era el însuși poet, prozator, eseist, cunoaștea meșteșugul turnării în tipare, rezervînd surpriza unor foarte neașteptate conexiuni, dincolo de adeziune și, desigur, nu rareori, de valoarea reală a paginilor ce i se citeau. Se salva, astfel, șansa, calea către capodoperă, era lăsată în urmă răutatea zilei, atelierul era onorat, în orientul său stabil. Folosesc termenul de atelier cu oarecare tendință. O bună parte din existența lui Dinu Pillat s-a petrecut în saloanele Institutului de literatură, al cărui mare maestru oficia și ca magician, acordînd gradele — căci, la bază, lucrătorii săi fuseseră cu toții documentariști — calfe și ucenici. Cu scrisul său caligrafic, perfect citeț, de modă veche și parcă moștenit, în rotunjimea literii, Dinu Pillat ilustra cu atît mai bine această servitute a condiției întregului atelier, unde manuscrisul predat trebuia să fie nu numai substanțial, ci și de o respectabilă grosime, iar litera nu lată și furată, ci mai degrabă mijlocie-mică. Altminteri, tot el era singurul care-și îngăduia a-i spune lui G. Călinescu adevăruri grave și chiar teribile — prin scrisori, la care ilustrul critic răspundea, justificîndu-se.

În această lojă a literaturii române care a fost, este, desigur, mai departe Institutul „G. Călinescu", Dinu Pillat își asigurase un resort, poate neintenționat, dacă nu fără chiar s-o știe. La Institut se lucra pe secții, compartimentat și pentru a nu se crea vreun soi de înstrăinare, se țineau ședințe ale sectoarelor reunite în care citea de regulă cîte unul din noii veniți, încă neverificat cît privește, ca să zic așa, calitatea de comunicare. Mai adesea, surpriza era pozitivă și aproape întotdeauna Dinu Pillat lua cuvîntul în

RITL, XLI, 1993, nr. 3—4, p. 263—265, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

replică și în încheiere, cu jumătate de punct în plus, dar cu o desăvîrșită cuprindere a personalității noului coleg, a referatului acestuia. În timp, devenise un fel de ritual și în momentul în care, prin oboseala vremii, s-a renunțat la această așezare a tuturor în jurul mesei — și mai se afla un rând de scaune, ocolind pereții — un stîlp de boltă al atelierului s-a prăbușit, premergînd dărîmarea cărămidă cu cărămidă a templului, însemnat cu creta de dușmanii rațiunii. Și cine va mai ști că acolo unde se găsește o cochetă mercerie a existat cîndva casa Ștefănescu, recte Institutul de Istorie și Teorie literară „C. Călinescu" ?

Coexistau generații în Institutul „G. Călinescu" și existau „voci" — firește, după trecerea dintre cei vii a marelui maestru — vocea lui Vladimir Streinu, a lui Ovidiu Papadima, I. C. Chițimia, și nu numai ele. În cristalina rezonanță a sălii de consiliu aveau loc recitaluri, confesiuni ale unor vocații, spectacole ale unor personalități, străjuite de două masive magnetofoane totdeauna și pînă la urmă mute pe placa de marmură a unui superb bufet Empire, sfeterisit curînd de gospodăria de partid. Între generația seniorilor și cele tinere, o șarnieră, a generației pe care o înfățișa Dinu Pillat, convențional numită „pierdută". Așa cum se întîmplă multor fii de oameni celebri, ca să precizăm, Dinu Pillat avea, într-o singură persoană, vârsta părintelui său și pe cea proprie, într-o discordanță plină de reflief ce dă unei bătrîneți premature o extraordinară tinerețe.

Un factor al destinului, formativ și deconstructor totodată, preschimba un tînăr într-un bătrîn, un poet într-un critic, un romancier într-un istoric literar, un spirit eminamente independent într-un membru de dinastie, el însuși părinte de dinaști, un martor într-un cercetător, ceea ce, în acest din urmă caz pare a împăciui contrariile, pe cînd în realitate le întărîtă. Renunțările, însă, au fost cu toatele opera unor factori exteriori. Recenta publicare în „Viața Românească" a unor splendide tălmăciri din Rainer Maria Rilke verifică ipoteza unui poet împlinit. Dacă romanul cel mai amplu pe care l-a scris — *Buna vestire* — nu a fost distrus în manuscris după confiscare de către demolatorii profesionali ai spiritualității noastre și va fi redat circuitului public, vom fi, în sfîrșit, puși în posesia unei opere rotunde, în deplina ei rostire. Ceea ce nu a putut Dinu Pillat scrie și publica, edita și comenta, cade asupra altor capete, cunoscute.

Altfel, a-i trasa un portret ridică insurmontabilele piedici, în domeniul cel mai gingaș, al proprietății nuanțelor, de cum renunți la tehnica de clar-obscur a contrastelor. Un inerent mecanicism te îndeamnă să pomenești marea veselie a unei firi melancolice, rezervată în esență și larg comunicativă, însă termenii urmează soarta culorilor ce se corodează între ele. Cum vei profila omul atît de discret și în același timp colecționar de detalii biografice care, în cercetare obligă la deshumare și la corectarea datelor de naștere, familie, onorabilitate? Entuziasmul pentru adevăr, care-l caracteriza adînc pe Dinu Pillat, îi dădea acest drept. În viață, i-a provocat calvarul politic. Portretul său, reclamă, de aceea, unitatea.

În fapt, acest portret a fost de mult trasat, el poate fi extras dintr-unul din acele tablouri largi ale lui El Greco, ce par totuși pictate în înălțime, dacă nu cumva și sunt. Îl afli acolo pe Dinu Pillat într-un ungher unde îi contemplă pe ceilalți, fie aplecați asupra unui mormînt, fie părtași la o revelație. Între sfinți și războinici, între prelați și martiri, îl văd, cu scurta sa

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

barbă spaniolă, purtînd colanul Lânii de Aur — dar și ca pe un monah încins cu funie, ascunzându-și chipul sub cușmă.

Victimă din linia întîi a comunismului, a avut cinstea de a fi izbit frontal, de a primi toate loviturile, iar pe cea din urmă au simțit-o colegii lui ca pe o rușine a fiecăruia în parte, atunci când l-au zărit, marcat de semnele sfîrșitului , așteptînd să intre în biroul directorului institutului, ca un simplu petiționar, așteptînd și așteptînd o explicație a îndepărtării sale. Era tocmai momentul cînd se procedase la excluderea din institut a celor care executaseră condamnări politice iar ulterior nu fuseseră, judiciar, reabilitați. Reabilitarea se obținea la cerere. A nu o fi pretins se considera însă o sfidare.

L-am cunoscut pe Dinu Pillat pe un pat de spital, foarte tînăr, cu o carte de Flaubert pe noptieră, din care traducea. Și am fost în camera alăturată aceleia în care agoniza. I-am prezentat prieteni de-ai mei care i-au devenit apoi amici și mi-a prezentat amici de-ai săi, care mi-au devenit prieteni. Am prînzit la masa lui, într-o grădină luxuriantă, sub un nuc uriaș, am cinat în apartamentul său din Drumul Taberei, unde fiecare obiect pulsa întru artă și i-am pus în brațe pruncul meu dolofan, ce s-a lepădat de Satana prin glasul lui. Vom fi vorbit despre Dostoievski, Arghezi, Ion Barbu, despre divinul Mateiu sau, poate, despre acele lucruri fără istorie ce fac acceptabilă istoria, cu spor uitate între straturi de frunze. Cînd cartea vremurilor s-a îngreuiat peste măsură, a pus-o sub căpătii. Nu fără a se fi rostit. Precum în acel impropriu numit seminar de ateism ce se ținea din cînd în cînd la institut, comandat de tremuricii necredinței. Act de rutină, formalitate menită să producă dări de seamă, exercițiu de flexibilitate a coloanei vertebrale — și prea puțin ca să curme cerbicii. În asemenea situații, se spune, iezuiții acordă licențe de rezervă mentală. Deodată Dinu a spus foarte clar că Dumnezeu nu va fi smuls niciodată din inimile oamenilor. Conducătorul seminarului n-a replicat, cred chiar că nici n-a raportat. Pentru propria-i lămurire, m-a întrebat într-o zi, nu se poate mai în trecere, dacă am convingerea că Dinu Pillat este într-adevăr religios. Insolită întrebare! De ce n-ar fi? Pentru că, mi s-a replicat, este prea inteligent ca să creadă! Pentru preopinent, predomina politicul. Socotea că primise o lovitură joasă. (Alții, astăzi, susțin existența unei morale pe Dîmbovița și a alteia pe Bega, morale de respectat pe cartiere, pe țări — etcetera.)

La același seminar, rău inspirat, îi atrăsesem atenția lui Dinu, plecînd de la expresia „om cu frica lui Dumnezeu", că unii cred din dragoste, alții de teamă. Observația mea, în acel loc și în acel moment, făcută, îl afectase profund. Într-o altă împrejurare mi-a mărturisit că, ulterior, chestionase o seamă de lume, ca să afle că, într-adevăr, credința multora se zidește din teamă. Și, astfel, l-am întristat de două ori.

Amintirile triste nu se uită ...

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

AMINTIRI RĂZLEȚE

George Muntean

Nu-mi aduc aminte ca pe parcursul celor mai bine de zece ani din urmă ai lui Dinu Pillat (1964—1975), cînd i-am fost relativ apropiat și cînd am stat de vorbă despre cele mai diverse, intime și uneori periculoase lucruri, să-mi fi zis măcar o dată să nu spun sau să nu comentez cu altcineva ceva din ce-am discutat noi doi. Poate și pentru că nici eu nu i-am pus o asemenea condiție. Totuși, m-am gîndit adesea dacă era la mijloc o mare încredere sau, poate, mai curînd, un curaj al opiniei și o nepăsare față de riscurile adevărului rostit sau scris, cum am întîlnit la puțini oameni. Pentru că Dinu Pillat își trăia în chip firesc adevărurile la care ajunsese, oricît erau acestea incomode pentru el și uneori pentru alții. Nu era un simplu partener, în sensul că nu înghițea nimic pe nemestecate, uneori era de o intransigență invers proporțională cu blîndețea cu care o înfățișa, scotocea în adîncuri, dar terenul odată consolidat, puteai fi sigur de durată și francheță, de generozitatea lui lucidă. Am avut și norocul de a-i fi ultimul partener de „dialog". Știam toți cei apropiați că e pe sfîrșite, vorbeam zilnic sau de mai multe ori în aceeași zi cu fiica sa, scriitoarea Monica Pillat, cu soția, Cornelia (Neli) Pillat sau cu sora lui, Pia, venită special din Anglia pentru a fi alături de el în ultimele zile, ori cu ginerele său, Nicolae Seulescu — pentru că el nu mai putea decît să geamă teribil și uneori exasperant. Dintr-odată, mi-am adus aminte că Dinu e un foarte fervent practicant ortodox. Mi-am zis că ar fi păcat să se stingă neîmpărtășit și am trecut la fapte, spre uimirea chiar a familiei, care nu prea credea că se va putea săvîrși acel act, dată fiind starea extrem de gravă a bolnavului, care părea a fi și inconștient.

Doamna Elena Purica, secretara secției literare a Academiei, mi-a dat o mașină și am pornit spre Cernica, să-l aduc pe preotul-călugăr Benedict Ghiuș, care-i fusese duhovnic în închisoare (numai Dumnezeu știe cum!). Ca un făcut, mașina s-a defectat. Nu prea cred în semne, dar nu m-am putut opri să fac o legătură între faptul că fusese înlăturat brutal în vară din Institutul de Istorie și Teorie Literară și defectarea mașinii, ca un protest al lui. Am luat un taxi, l-am găsit pe călugăr și la întoarcere, deși traversasem aproape întregul București (Dinu locuia în Drumul Taberei), toate stopurile au fost pe verde (remarca o făcuse șoferul). Cînd am intrat, casa era un geamăt continuu. Călugărul stătea în cumpănă, dar am perseverat. M-am dus la patul lui Dinu, l-am ridicat pe șezut (era uscat de boală), i-am spus despre ce e vorba, l-am rugat să tacă, a ascultat rugăciunea, a luat împărtășania, a închis gura și bună închisă a fost pînă în noaptea cînd s-a sfîrșit.

Mă tot întreb de atunci, fără posibilitatea unui răspuns ferm, dacă nu cumva Dinu a fost tot timpul conștient și că, auzind pronosticurile înspăimîntătoare ale unor diagnostice confuze, care sugerau o existență larvară și profund împovărătoare pentru ai lui, — a decis să nu mai vorbească, să nu mănînce și să moară, eliberîndu-se și eliberîndu-i pe ai săi. E cam impo-

RITL, XLI, 1993, nr. 3—4, p. 267—270, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

triva credinței lui, dar prea sînt multe elementele care-mi duc gîndul într-acolo. Îmi zic că, împărtășindu-se, s-a eliberat de teama păcatului și a murit liniștit. Dacă e un păcat că a decis așa (dacă a decis), atunci i-aș lua asupră-mi acel păcat. Prea a îndurat multe în ultimii lui vreo 30 de ani, ca să se mai adauge și asta. Așa se face că am fost ultimul lui partener de „dialog", în sensul că m-a ascultat, a depășit aproape imposibilul și aș vrea să cred că a închis ochii cu speranța lucrului împlinit și a mîntuirii.

Dintre cei mulți cu care, inevitabil, am vorbit despre Dinu Pillat, îmi aduc aminte două remarci ale lui Vladimir Streinu, care îl prețuia în chip deosebit, din epoca detenției lor comune. Una privea misticismul lui Dinu, care luase forme limită, într-o vreme, exasperîndu-i pe cei din „salon" cu rugăciunile și căderile lui într-o stare de prostrație, zicea Streinu, luată de unii în derîdere. Dar asta l-ar fi și apărat și susținut, credea criticul. A doua se referă la aducerea lui Dinu la infirmeria închisorii, unde Streinu era mai vechi, tot de tuberculoză avansată suferind și numai cu un plămîn în funcțiune (i se făcuse un pneumotorax). Dinu era numai piele și os. Dar cei mai vechi, solidari, au început să-și rupă zilnic din mai nimicul ce-l primeau de mîncare și îi făceau un ilozoriu supliment. Se chiar amuzau cu asta (era un fel de copil adoptat de ei) și cînd au observat o oarecare ameliorare a aproape imposibilului, i-au mărit rația, încît Dinu și-a adăugat ceva în greutate, iar ei îl botezaseră cu drag Tăurașul. Imaginează-și oricine cum arăta și cît de puțin ne trebuie pentru supraviețuire, uneori împărțindu-l cu alții, bucurîndu-ne și bucurîndu-i.

Adaug cîte ceva din cele spuse mie de Dinu, din viața lui de deținut. De știut că era un om relativ puțin la trup și destul de fragil. Mă cruceşte gîndul că o mînă de om, cum ajunsese el, putea fi băgat într-un sac, ce era apoi legat la gură, după care călăul ultraprofesionalizat îl bătea cu ranga de fier pînă obosea, fără ca, minune a minunilor, să-l omoare. Și asta nu o dată, de două ori. Creadă cine ce vrea, dar eu l-am crezut pe Dinu cînd mi-a spus că i-a iertat și că se roagă la Dumnezeu să-i ierte pe călăii respectivi, pe care el îi socotea trimișii diavolului. Culmea e că, trezindu-se din leșinuri și începînd să se roage cu glas tare pentru ei, aceia credeau că „spionul englez" își bate joc, și o luau de la capăt. Îl socoteau și spion englez sau american pentru că, venind invitații pe numele tatălui său, poetul Ion Pillat, la cîte vreo recepție, Dinu o folosea și călca în respectivele incinte. Mînca bine, își îndesa buzunarele cu dulciuri pentru cei de acasă (o duceau rău de tot), dar cei ce vegheau la binele poporului și la necontaminarea lui cu capitalismul putred credeau sau trebuiau să creadă altceva, ca să-și facă datoria. Mai avea și sora fugită în Vest, fusese moșier, scrisese un roman suspectat de simpatii cu legionarii, spunea cu bunăcredință ce gîndea, era mistic notoriu etc., încît aveau ce supraveghea, iar în închisoare, la anchetă, care a durat mult, îl credeau plin de secrete, pe care le disimulează cu îndrăcire. Iar ritualul se relua. Evident, n-a fost numai cazul lui.

Tot încercînd să-i smulgă marile secrete pe care credeau că le deține și să-l vindece de atîta rugăciune, lucrurile au ieșit oarecum pe dos. După o ședință de tortură, între moarte și viață, între veghe și inconștiență, Dinu a avut revelația, unică pentru el, a prezenței lui Hristos în celula lui. Îmi spunea cum l-a atins, cum Hristos l-ar fi mîngîiat și întărit în credința lui, bine-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cuvîntîndu-l. Închisoarea îl dusese astfel pe culmile fericirii și o suportase relativ ușor, concentrîndu-se în credință. Probabil că trebuie să ai o fire ca a lui, pentru a te ridica la o asemenea treaptă, în care cumplitul să se transforme în cea mai pură iluminare. N-am îndrăznit niciodată să-i cer detalii, deși curiozitatea nu mi-a prea lipsit.

La ce grad de interiorizare ajunsese, mi-am dat seama cînd mi-a povestit eliberarea și întoarcerea acasă. Între altele, cînd a văzut, din tren, prima femeie, a avut un fel de șoc. Uitase că există pe lume și astfel de alcătuiri.

Ceea ce m-a uimit la omul obișnuit Dinu Pillat era capacitatea lui de a posti în fiecare miercuri și vineri. Mai știam și alte fărpturi cu asemenea daruri, dar de la el, care era în restul zilelor un pofticios, un delicat gurmand și chiar un lacom într-ale mîncării, m-aș fi așteptat mai puțin. Uneori mînca aproape inconștient, cu gîndurile duse cine știe unde. Odată făcusem rost de cîteva bunătăți și-i invitasem la un mic răsfăț pe el și ai lui, pe Vladimir Streinu și familia sa, pe Marin Sorescu cu soția (tocmai îi apăruse piesa *Iona* în „Luceafărul", iar atunci ne-a citit *Există nervi*, inedită; avem, pe undeva, numărul respectiv din „Luceafărul", cu semnăturile participanților). S-a întîmplat ca Dinu să vină ceva mai devreme. Pe masă era niște platouri, spre care s-a îndreptat fără șovăire, trecînd la fapte. Pînă să vină ceilalți, tot vorbind despre una, despre alta, spunînd că nu mai cumpără „Contemporanul" decît cînd Adela publică acolo versuri, cerîndu-i să-i spună altele noi etc. — Dinu și-a făcut bine pofta.

Altădată, făcusem rost de puțin batog. Dinu, care era foarte punctual, a venit, a văzut peștele, și-a manifestat uimirea că l-am găsit, a mărturisit că nu mai mîncase de ani de zile și pînă să vină Petru Comarnescu, Mariana și Mihai Șora și ceilalți invitați, fără să-și dea seama, aproape că l-a lichidat, încît Adela a trebuit să subtilizeze de pe masă rămășițele respectivului fel, iar eu să-i șoptesc lui Dinu să nu vorbească despre ele. A regretat sincer, dar era prea tîrziu. Ei bine, același om era în stare să mă asiste vinerea la masă, la restaurantul Academiei (căruia i se zicea COȘ), cînd mîncam uneori provocator, și nici să nu vadă ce fac, vorbind cu mine de parcă ne-am fi aflat undeva pe o bancă.

Mînat de o curiozitate intelectuală nestăvilită, cititor prompt și dornic a-și împărtăși imediat impresiile, Dinu Pillat era un știutor de multe, de care nu făcea niciodată caz. Trăia parcă un sentiment ciudat al ireditului perpetuu. De unde, o vie prospețime, o stare de tinerețe ce nu l-a părăsit niciodată. A și murit tînăr, la 54 de ani, mereu îngîndurat că nu va depăși vîrsta la care se stinsese tatăl său, ceea ce, din nefericire, s-a și întîmplat. Călătorise puțin, ca să nu zic deloc, în străinătate (fusese, adolescent, doar într-o excursie cu tatăl său în Grecia). Dar cînd Alexandru Paleologu ne-a povestit despre o călătorie la Paris, Dinu părea a fi fost acolo de cîteva ori, ca și în India cu Sergiu Al. George ori cu alții. Cuprindea lumea altfel, o imaginase bine și nu suferea că n-a prea călătorit. Îi povesteam ce văzusem prin Canada sau prin diverse țări europene și aproape aveam impresia că fuseserăm împreună. Tot astfel, știa să te tragă discret cu el în diverse zone ale culturii și cunoașterii, să-ți evoce oameni și întîmplări, să asculte atent, aproape încordat, încît, dacă n-a fost un inițiat practicant, se limpezise asupra multor înțelesuri fundamentale. De unde, nevoia lui de a verifica noul (căruia îi acorda

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

un credit aproape principial) prin vechi, tradiția prin noutate, viața prin cultură și arta prin existență, într-un mod care-l caracteriza și adesea particulariza. Pentru mine, Dinu Pillat a început prin a fi un nume întîlnit pe cărți și prin reviste aflate la fostele fonduri secrete ale marilor biblioteci, apoi mi-a devenit un cunoscut și foarte repede un prieten și un personaj, împlinindu-se, în timp, într-o sinteză a acestora și a multor altora, dar mai ales, după dispariția lui, într-o mare lipsă. Căci opera reprezintă, fiindcă l-am cunoscut, doar o parte a acestei fermecătoare ființe.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dinu Pillat

SCRISORI CĂTRE MONICA PILLAT

1

Dragă Monica,

Cînd am urcat încet panta de jos a bătrînei noastre uliți, pe care în anii copilăriei tale ne-am dat de-atîtea ori cu săniuța ochii mi s-au împăienjenit, gura mi s-a uscat de-abinelea și sacul cu micul meu calabalic a cîntărit deodată mai greu în mînă, atît de copleșit am fost de emoție, revăzîndu-le pe toate aievea, cum le lăsasem cu cinci ani, patru luni și trei zile în urmă. Dacă ai ști de cîte ori mi-am închipuit această scenă a reîntoarcerii mele acasă: cu domnul Cezar lătrînd, cu glasul lui gros și răgușit, la auzul portiței deschise; cu mămica ieșindu-mi înainte (nu știu de ce, o vedeam totdeauna, cu puloverul și fusta ei gri, cu ochii măriți și umezi de lacrimi, abia izbutind să articuleze: „Puiucu bătrîn ..."), cu tine, năvălind din urma ei, cu cozile blonde fluturîndu-ți în spate ca niște cozi de zmeie în bătaia vîntului, îmbrăcată în rochița ta albastră deschis, cu carouri (pe care o purtai în dimineața zilei de 25 martie 1959, cînd m-am întors de la policlinica Academiei, cu mămica, care căzuse și se lovise la braț, în dimineața aceleiași zile, la urcarea în tramvai). Cînd am deschis portița grădinei, domnul Cezar n-a mai lătrat, pentru că a amuțit pentru totdeauna. Mămica, într-o rochie vaporoasă de vară (era acasă, întoarsă mai devreme de la serviciu prevenită că sosesc), m-a întîmpinat cu ochii aceia măriți și umezi de lacrimi, pe care îi văzusem anticipat, de atîtea și de atîtea ori în gînd. Dar, emoția n-a mai lăsat-o să articuleze ceea ce numai gîndul meu a auzit de atîtea și atîtea ori înainte, tot reluînd filmul cu această scenă a revederii: „Puiucu bătrîn ..." Buni s-a ridicat din chaise-longue, cu fața deodată mai albă decît părul, bărbia ei a tremurat tare de tot și pe urmă nu știu bine ce-a mai fost, pentru că eu însumi începusem să văd toate tulbure. Iar tu, tu fetița mea bună, m-ai primit în casă, privindu-mă din fotografiile tale de pretutindeni din odăi. Abia te-am mai recunoscut în ele, poate pentru că ai crescut atît de mult sau poate pentru că lacrimile nu mă lăsau să te disting de ajuns de bine. Și apoi, am căzut în genunchi la icoana Maicii Domnului și am mulțumit pentru toate, toate.

Într-un tîrziu, mămicăi i s-a dezlegat limba din încleștările emoției și a început să-mi povestească despre tine în fel și chip și ai fost atunci atît de prezentă între noi, în fel și chip, cum nici nu poți să-ți închipui.

RITL, XLI, 1993, nr. 3–4, p. 271–277, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Apoi, te-am găsit cu o altă emoție, în caietele tale de poezii, rînduite frumos pe masa de scris, lîngă fotografia lui Eminescu, tînăr, privind, lunar abstras, dincolo de timp. Monica, aproape că nu mi-a venit să-mi cred ochilor, cînd am început să le răsfoiesc! Nu mai era vorba de niște simple reușite ale unui copil precoce, care exclamă cu o stîngăcie mai mică sau mai mare niște lucruri în versuri, ci de indiciile unei vocații autentice și adînci pentru poezie, ceva grav ca tot ce ține de o vocație adevărată. Și am simțit atunci înfiorat că sunt în fața unui fenomen de sensibilitate lirică ereditară, care vine de la bunicul tău, care a trăit în ultimă instanță numai pentru poezie, a trecut șovăitor, nestatornic, dar nu mai puțin impetuos, prin tanti Pia, care are și ea admirabile aptitudini lirice, și se manifestă acum atît de emoționant promițător în tine. Drumul care duce la absolutul poeziei implică una din cele mai grele, mai chinuitoare, dar nu mai puțin pasionante aventuri ale spiritului uman. La începutul drumului, în marea aventură a poeziei, pe care adolescența ta a făcut primii pași inefabili, eu îți urez fierbinte: „Drum bun și toate pînzele sus!"

Apoi, m-a așteptat acasă o surpriză, de alt ordin, din care am dedus în încă o formă posibilitățile de dăruire ale sufletului tău bun: șocolățile, pe care le-ai strîns cu grijă și atenție, de-alungul ultimilor ani, pentru mine, ca să am ce să ronțăi la întoarcere. Mi-am adus aminte de piticul de ciocolată, pe care ți l-a adus cîndva Dindin și pe care ți l-am consumat cu pînă dincolo de barbă, cu o nerușinare de căpcăun. (Mai ții minte?). Șocolățile de la tine mi s-au părut cele mai bune din lume: parcă băgam în gură bucățele din rai ...

Și acum, te părăsesc (vorba vine, fiindcă de părăsit, în sensul absolut al cuvîntului, nu pot să te părăsesc niciodată). Sunt obosit de atîtea emoții și nu mai am puterea să scriu mai departe. Aprinde o lumînare de recunoștință la mănăstire pentru noi și roagă-te mai departe, cu toată căldura, ca Domnul nostru Isus Hristos, în atotîndurarea Lui, să ne ierte, să ne miluiască și să ne ocrotească mai departe ...

Te sărut cu un dor cît cerul de necuprins.

Tăticu

Dragă Manana,

Mi-a părut rău că nu te-am găsit și pe dumneata acasă, ca să te pot îmbrățișa de astă dată cu lacrimile bucuriei, nu ca atunci, noaptea, la despărțire, cu aproape șase ani în urmă. Iartă-mă pentru toate neajunsurile pe care vi le-am adus, lui Nelli și dumitale, și aș vrea acum să compensez cu fericire, tot ce a fost contrariul ei, în fel și chip, în anii convietuirii noastre comune în această casă, în care din păcate s-a putut întîmpla ca, avîndu-ne cu dumneata, să te simți totuși de atîtea ori singură. Te îmbrățișez cu dor. Dinu!

2

Draga mea Monica,

Îți rămăsesem dator, de acum două scrisori, cu niște observații pe marginea poeziilor tale. Să încerc să le formulez în sfîrșit, fără să-ți mai aștept

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

răspunsul la ultima mea scrisoare, că iar mă emoționez ca data trecută și nu mai sunt în stare să emit judecăți de critic literar. Atunci, în înduioșarea mea totală, n-am mai izbutit pînă la urmă decît să-ți mîngîi păpușa, iar acum te pomenești că, aș fi în stare, să iau iepurașul de ciocolată — pe care mi l-ai păstrat atîția ani — să-l contemplu cu lacrimi în ochi și să-l mănînc în cele din urmă de dorul tău.

Nimeni n-a ajuns vreodată să definească pe deplin ceea ce este poezia. Bineînțeles, nici eu n-aș putea s-o fac. Arta adevăratei poezii (a nu se confunda cu simpla industrie a cuvintelor versificate pe care o practică atîția, autoiluzionîndu-se că prin aceasta ar fi poeți) rămîne o taină, cum o taină miraculoasă ne apare însăși opera de creație a lumii de către Dumnezeu, a acestei lumi magice, din cuprinsul căreia noi nu constituim decît stropul unei conștiințe. Nu poți să înveți să faci poezii, cum poți bunăoară să înveți să faci o prăjitură, o rochie sau mai știu eu ce alte lucruri materiale. Este o chestiune de talent, cu care te naști sau nu. Dar, talentul nu este încă totul. Talentul înseamnă înclinare, vocație înnăscută pentru ceva. Poezia, ca orice artă, îți pretinde împlinirea unor asemenea predispoziții, traducerea lor în fapt, printr-un serios proces de elaborare. În ceea ce faci, nu trebuie să fii niciodată mulțumit de tine însuți, ceea ce nu înseamnă, bineînțeles, nici să ajungi la deznădejde. Poezia rămîne în ultimă instanță o formă de căutare înfrigurată, un mod de a te descifra pe tine însuți, sau de a încerca să descifrezi sensul adînc sau ascuns al lucrurilor din jur, cu ajutorul valențelor muzicale și imagistice ale cuvintelor. Să nu te intereseze succesul exterior al operei date de tine. Lasă-te prins integral de actul creației tale și trăirea aceasta are să te facă să ai cea mai desăvîrșită satisfacție, restul ținînd de deșertăciunea orgoliului. Apoi, mai este ceva. Ca să poți să-ți dai seama cît ești de personal în scrisul tău, trebuie să ai și cultură, să știi mai întîi cum au scris și cum scriu alții.

Deschid caietul verde al „Începuturilor" tale (cu poeziile din epoca 1957—1961) și încerc să mă ridic peste înduioșările de tată (încîntat și mîndru de fetița lui scriitoare), pentru a judeca într-un fel cît mai obiectiv și a-ți fi un îndrumător literar de un folos real. Versuri delicate, sensibile, muzicale ... Poate să fie însă un copil între 11 și 14 ani un poet veritabil? Greu de conceput. Nu mă las și încerc totuși obstinat să surprind inefabilul poeziei, undeva, în atîtea versuri surprinzător de cursive, dar care nu depășesc de obicei simpla virtuozitate. Și găsesc un prim indiciu, în această notație subtil sugestivă, din finalul poeziei *Toamna* (9. XI. 1958): „O ceață fumurie învăluie anii..." Te-am întrebat, atunci cînd ai compus poezia (mai ții minte?), cum de ți-a venit să consemnezi o asemenea impresie, evident ieșită din comun, și mi-ai răspuns foarte sinceră: „— Nu știu!..." Fără doar și poate, efectul de adevărată poezie, pe care l-ai obținut aci, l-ai creat — aș spune — din instinct liric, într-un fel cu totul subconștient. Poemul *Fetița și melcul* (4. VIII. 1959), de un impresionism încîntător în simplitatea, candoarea și naivitatea sa, demonstrează de astădată în întregime că se poate atinge, accidental, absolutul poeziei și la 12 ani. Menționabile, în același sens, mi s-au părut apoi și cîteva din acele mici cantilene, cu atmosferă de toamnă, exprimînd o melancolie discretă, în accente de o sugestivitate concentrată *(Cîntec de toamnă*, 11.XI.1960, *Afară-i frig*, 29.I.1961 și *Tic-Tac*, 8.II.1961). Las la o parte multe alte poezii, desigur impresionante ca documente sentimentale, dar nu și semnificative din punct de vedere artistic, pentru a mă opri în sfîrșit la

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

strofa de început de la *Primăvară* (21.II.1961), unde dau de o metaforă splendidă, în legătură cu venirea berzelor „împinzind cerul senin cu alaiuri de lumină". Aceasta, da, denotă că ai harul poeziei! Din păcate, strofele următoare nu se mențin la nivelul reușitei imagistice a începutului, fiind de o expresivitate mai convențională. Trec acum la caietul cenușiu, intitulat *La porțile inimii* (cu poeziile din epoca 1961—1962), în care sensibilitatea ta poetică, în funcție și de vîrstă, se accentuează fără doar și poate. Cînți pe diverse ritmuri cu tot mai puține stîngăcii, muzicalizarea lirismului cunoaște un progres remarcabil. Începi să te resimți totodată, pe alocuri, în tonul anumitor frazări lirice, de influența lui Eminescu, a lui Iosif. Dacă ar fi să fac o antologie pentru a-ți indica poeziile cele mai personal cristalizate aș alege *Steaua* (de o fluiditate admirabilă) și mai ales *Toamna* din 12.XI.1961 (de o rară intensitate sugestivă. Bravo! Îmi scot pălăria în semn de recunoaștere entuziastă. Trebuie schimbată însă, neapărat, comparația din strofa a doua, (cu „prihana de demult", care n-are nici un sens). Și iată-mă ajuns și la caietul albastru, *Clopotul depărtării* (cu poeziile din epoca 1962—1964), care vine să contureze încă mai bine mica ta personalitate literară, în plin proces de formațiune. Aci, am avut plăcerea să dau peste cîteva din cele mai frumoase poezii de toamnă, scrise de tine pînă în prezent: *Mergeam cu toamna* din 14.X. 1962 (cu un imagism fantezist de o rară plasticitate) și *Toamna* din 19.IX. 1963 (cu reprezentări de o originalitate nu mai puțin frapantă, între care se găsește și aceea, care o încîntă, pe drept cuvînt, atît de mult și pe mămica: „Cocorul toamnei bea visînd, din ape galbene, lumini" și care constituie un exemplu de intuiție poetică revelatoare. Încă o dată, bravo! Și încă o dată, trebuie să-mi scot pălăria ...). O altă poezie, pe care ți-o semnalez ca remarcabilă, pentru a te ajuta să înțelegi mai bine unde te-ai realizat mai expresiv, este *Priveliști*, dedicată Selmei Lagerlöf. Trebuie să constat însă ca o deficiență, în ansamblul de poezii al acestui caiet albastru, abuzul pe care îl faci prin întrebuințarea exagerată a anumitor cuvinte, care ți se par probabil deosebit de poetice în sine („cocor", „peruzea", „sulfină" etc.). Riști să cazi astfel în manierism.

Am auzit că în ultima vreme erai foarte contrariată de faptul că n-ai mai putut să scrii aproape nimic. Află de la mine că este bine să ai și epoci din acestea de stagnare. A scrie mereu, a scrie mult poate să ducă la un fel de inflație a creației. Nu poți să scrii mult și bun. Eminescu a scris relativ foarte puțin: 94 de poezii, publicate de el în timpul vieții, din care rămîn pînă la urmă, valabile, în absolut, numai vreo 15. (Și am luat ca exemplu pe unul din cei mai mari dintre poeții noștri). N-ai de ce să te descurajezi! Dacă destinul tău este să fii poet, ai să te realizezi oricum, încet sau repede, uneori mai ușor, alteori mai greu, nu importă. Trebuie răbdare și perseverență, pentru că transa „inspirației" nu rezolvă de la sine totul. Acum, că m-am reîntors acasă, am să te ajut să descoperi și tu tot universul complex al poeziei moderne (să vezi ce aventură pasionantă ne așteaptă!). O să citim și o să analizăm împreună poezia simboliștilor (Minulescu, Bacovia), a modernîștilor de toate orientările (Arghezi, Blaga, Barbu, Vinea), a neo-tradiționaliștilor (Ion Pillat, Adrian Maniu, V. Voiculescu, B. Fundoianu) etc. O să începi să cunoști cu mine pe cîțiva dintre cei mai mari poeți europeni din prima jumătate a secolului nostru: pe Rainer Maria Rilke și pe Serghei Esenin (admirabil traduși la noi). Îmi pare însă rău că nu posezi încă bine limba franceză, care este o limbă făcută pentru poezie mai mult decît oricare alta pe lume și în care au scris cîțiva dintre cei mai mari poeți moderni: Baudelaire,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Verlaine, Rimbaud, cu care am să încerc pînă la urmă să te familiarizez oricum. Şi acum, de ajuns cu literatura!

Dragă Monica, mi-este atît de dor de tine, să te văd, să te aud din nou. Nu ştim încă, nici în clipa aceasta, data sigură a venirii noastre la Văratic. Mi se face, la dinţii din faţă, o lucrare grea şi anevoioasă, plecarea fiindu-ne condiţionată de evoluţia acestei lucrări. Nu cred să întîrziem însă peste una din ultimele zile ale lunii. O să vă telegrafiem din timp, aşa că să n-aveţi nici o grijă. Eu stau mai mult pe acasă şi nu văd aproape pe nimeni, citesc Evanghelia zi de zi, mă bucur cu privirea de toate amănuntele familiare din jur şi-mi vine să mulţumesc lui Dumnezeu în fiecare clipă că totul este bine.

Te îmbrăţişez cu toată marea mea dragoste.

Tăticu

P.S. Sărut-o pe Manana din partea mea şi vezi să ai grijă de ea.

(Scrisori comunicate de doamna Cornelia Pillat).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Draga Mioriica,

Când am urcat încet panta de jos a bătrânei noastre ulițe, pe care în anii copilăriei tale ne-am dat de atâtea ori cu sania, ochiu mi s'au împăienjenit, gura mi sa uscat deabinelea și sacul cu micul meu calabalâc a cântărit deodată mai greu în mână, atât de copleșit am fost de emoție, revăzându-le pe toate-acelea, cum le lăsasem cu cinci ani, patru luni și trei zile în urmă. Dacă aș ști de câte ori mi-am închipuit această scenă a reîntoarcerii mele acasă cu domnul Cezar lătrând, cu glasul lui gros și răgușit, la auzul portiței deschise, cu mămuca ieșindu-mi înainte (nu știu dece, o vedeam totdeauna, cu pulovereul și fusta ei gri, cu ochii măriți și umeri de lacrimi, abia izbutind să articuleze „Puiucu bătrân..."); cu tine, năvălind din urma ei, cu codițele blonde fluturându-ți în spate ca niște coșe de smeu în bătaia vântului, îmbrăcată în rochița ta albăstrie deschis, cu caroiuri (pe care o purtai în dimineața zilei de 25 Martie 1959, când m'am întors dela policlinica Academiei cu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mămica, care căzuse și se lovise la brat, în dimineata aceleiași zile, la urcarea în tramvai). Când am deschis portița grădinei, domnul Cezar n'a mai lătrat, pentrucă a amutit pentru totdeauna. Mămica, într'o rochie roșcovasă de vară, (era acasă, întoarsă mai devreme dela serviciu, prevenită că sosesc), m'a întâmpinat cu ochii aceia măreți și umezi de lacrimi, pe care îi văzusem anticipat, de atâtea și de atâtea ori în gând. Dar, emoția n'a mai lăsat-o să articuleze ceeace numai gândul meu a auzit de atâtea și atâtea ori înainte, tot reluând filmul cu această scenă a revederii „Puiucu bătrân..." Bunu s'a ridicat din chaise-longue, cu fața deodată mai albă decât părul [redacted], bărbia ei a tremurat tare de tot și pe urmă nu știu bine ce-a mai fost, pentrucă eu însumi începusem să văd toate tulbure. Iar tu, tu fetița mea bună, m'ai primit în casă, privindu-mă din fotografiile tale de pretutindeni din odăi. Abia te-am mai recunoscut în ele, poate pentrucă ai crescut atât de mult sau poate pentrucă lacrimile nu mă lăsau să te desfăș deajuns de bine. Și apoi, am căzut în genunchi la icoana Maicii Domnului și am mulțumit pentru toate, toate.

Într'un târziu, mămicuța i s'a deslegat limba din mădularele emoției și a început

Fragment de scrisoare a lui Dinu Pillat către fiica sa, poeta Monica Pillat.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

DE LA CUVÎNT LA NECUVÎNT

Daniel Dimitriu

O discuție despre și prin poezie nu poate eluda, în cazul lui Nichita Stănescu, problema competenței verbale a ființei umane, mai puțin pretențios spus condiția ei de ființă cuvîntătoare. Poetul însuși a vorbit mult, în poezie și în afara poeziei, despre această condiție; insistența sugerează dorința de a elucida o chestiune mult mai complicată decît pare la prima vedere, chestiune prin care poetul dorește să afle cine este în fond *el*, să-și descopere adevărata identitate, căci cuvîntul este *respirația* sa, un act vital.

Cu aceste minime precizări (asupra unora vom reveni și vom stărui) deschidem (doar atît!) o poartă spre realitatea extrem de complicată a poeziei stănesciene, spre acel „cîmp gravitațional" în care se manifestă constant și cu deosebită putere funcția reflexivă a discursului poetic, tentația lui irepresibilă de a se autodefini prin referire la materialul lingvistic. În *11 elegii*, urmîndu-se îndeaproape raționamentul hegelian, abordarea problemei conștiinței, ca raportare a sinelui la sine după ce în prealabil s-a raportat la obiect, este însoțită de o sumă de interogații și răspunsuri privind actul poetic, limitele cunoașterii prin actul poetic, privind funcția cognitivă a poeziei. Concomitent cu o viziune asupra lumii, opera lui Nichita Stănescu construiește o artă poetică amplificată, de dimensiuni epopeice, am putea spune, ale cărei principii încep a se contura de la primele texte și se cristalizează spre finalul „operelor imperfecte", al „nodurilor" și al „semnelor". Semnificativ, această epopee se numește *Ordinea cuvintelor*.

Se cuvine subliniat faptul că perspectiva autoreferențială are în vedere nu *poeticitatea*, ca funcție a limbajului, ci *poeticul*, ca facultate cognitivă superioară și esențialmente definitorie a ființei umane. Poezia este ceea ce desparte pe om de neant, iată una din afirmațiile repetate din proza eseistică, din interviurile, din confesiunile ocazionale ale lui Nichita Stănescu. Vorbind în termeni mai puțin pretențioși, putem spune că unii poeți „cîntă" natura, alții iubirea, alții durerea omenească ș.a.m.d., în vreme ce Nichita Stănescu „cîntă" cuvîntul, ba chiar și componentele sale minimale, literele, iar între litere entitatea originară: *A*. Nichita Stănescu „cîntă" și subunitățile lexicale (silabele), și morfologia, și abecedarul, și scrisul, și comunicarea prin cuvînt, și dinții, și limba, și gura care rostește cuvintele, ba chiar și necuvintele, altfel spus tot ceea ce este sau însoțește cuvîntul în manifestările sale obișnuite, insolite sau paradoxale. Și nu se mulțumește numai să „cînte"; el spune și repetă insistent ceea ce *este* cuvîntul. Vede cuvinte potențiale în litera A, ceea ce e firesc, dar vede cuvinte în frunzele copacilor, în iarba pămîntului, în rîuri și pietre, în piramide și temple, în obiectele cosmice. La final de carieră, în volumul *Noduri și semne*, poetul oferă una dintre acele definiții lapidare care sintetizează un răspuns definitiv la întrebarea capitală:

RITL, XLI, 1993, nr. 3—4, p. 279—285, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ce este cuvîntul? „Cuvîntul este un cap fără craniu,— / un cimitir fără de morți. / Ah, Doamne, ce straniu mi-ai părut tu că poți, / un înțeles făr'de-nțelegere, / un răspuns nechemat, / o alegere votată pe scoici, o alegere, / pentru peștele pictat. / Veneau cu ochii smulși din orbite / să te contemple pe tine, / veneau cu timpanele toate zdrelite / să te audă, divine, / cuvintele cap fără craniu, / cimitir fără morți" *(Semn 22)* [1]. Pe lîngă ideea alegerii, a motivației originare („votată pe scoici") și a menirii estetice („peștele pictat") important aici este punctul final spre care au condus schimbările la nivelul mentalității poetice: cuvîntul este concomitent expresie a unei realități abstracte și o manifestare a ființei umane văzute în concreteța ei trupească, anatomică. Spre deosebire însă de celelalte organe, el are funcții multiple. Ceea ce versurile reproduse anterior sintetizau, într-o ultimă concluzie, apare riguros formulat, încă de la începuturi, într-o „artă poetică" extinsă la dimensiunile unui eseu gazetăresc: „cuvintele fac parte din trup. Ele nu pot fi despărțite de trup. Ele au rolul de a pune în legătură trupurile oamenilor cu trupurile oamenilor [...]. Și dacă ce e mai concret, osul, se mai păstrează, ce e mai abstract din trup — cuvîntul, el, primul sortit pieirii prin lipsa lui de concreteță, prin scriere — devine cea mai durabilă parte a trupului nostru" [2]. Orînduite în circuitul vorbirii, cuvintele sînt o umbră a materiei în conștiință" [3]; așadar, însoțirea abstractului cu concretul există și la acest nivel al comunicării verbale, vorbirea însăși este un gest, o formă de adresare a trupului: „Între actul vorbirii și cel al apucării unui obiect cu mîna nu era nici o diferență. Copilul nu e conștient că are mîini [...]. Între mîna copilului și limba lui nu e nici o diferență" [4].

Parte a ființei, cuvintele se află într-un raport de opoziție față de lucruri (vezi ciclul *Obiecte cosmice* din volumul *Alpha)*: „Numai cuvintele au ființă / numai ele există, există fugind / speriate și moarte, de lucruri. / O, lucrurile deschid un ochi pironitor / și-l clatină în dreapta, în stînga / după cuvinte. / Cuvintele fug, se fac străvezii, / lucrurile stau, se fac vizibile. / O, lucrurile, exacerbare a vidului" *(O, lucrurile!)*[5]. Lucrurile sînt „vidul absolut", sînt „ventuze ramificate sugînd oriunde / obiecte cosmice".

Opoziția cuvînt-lucru apare nu ca incompatibilitate, ci din perspectiva unei necesare individualizări. Cuvîntul izvorăște din ființă și, în același timp, sălășuiește în lucruri, e abstracțiune și esență a materiei. În *Laus Ptolemaei*, „fuga speriată" a cuvintelor de lucruri e văzută din perspectiva unui antagonism aparent, formal, care contrabalansează o determinare esențială, genetică: „Cuvintele / pești abisali numai sub stratul de lucruri există. // [...]. Cuvintele nu au loc decît în centrul lucrurilor, / numai înconjurate de lucruri. / Numele lucrurilor / nu e niciodată afară". Mai mult, această filiație poate crea în cele din urmă impresia identificării: „Și totuși, / cuvintele, tristele, / încomjoară cîteodată timpul / ca o țeavă, / apa care curge prin ea. // Ca și cum ar fi lucruri ... / Oho, ca și cum ar fi lucruri" *(Împotriva cuvintelor)* [6].

[1] Nichita Stănescu, *Ordinea cuvintelor*. Versuri (1957—1983), II. Cuvînt înainte de Nichita Stănescu. Prefață, cronologie și ediție îngrijită de Alexandru Condeescu cu acordul autorului. București, Ed. Cartea Românească, 1985, p. 122.

[2] Nichita Stănescu, *Cartea de recitire*, București, Ed. Cartea Românească, f.a., p. 105.

[3] *Respirări*, București, Ed. Sport-Turism, 1982, p. 347.

[4] *Cartea de recitire*, p. 141.

[5] *Ordinea cuvintelor*, I, p. 215.

[6] Ibidem, pp. 327—328.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Cuvîntul capătă astfel o deschidere şi o dependenţă dublă. Spre fiinţă, ca organ, şi spre materie, ca nucleu, ca realitate embrionară. Aici se află cheia întregului raţionament, sinteza reflecţiei asupra statutului cuvîntului, a cărui esenţă e luminată prin raportarea simultană la materie şi la conştiinţă. Cuvîntul concentrează o sumă de funcţii şi de ipostaze revelatoare: este, cum am văzut, partea cea mai rezistentă şi mai abstractă a trupului, este opusul lucrurilor şi în acelaşi timp, ca nume, nucleul lor, este sursă şi catalizator al metamorfozelor, este element constitutiv al universului şi umbră a materiei în conştiinţă [7]. Acest cumul de funcţii şi identităţi (unele de-a dreptul contradictorii) reflectă complexitatea relaţiilor fiinţei umane cu lumea, situaţie pe care numai cuvîntul o poate releva în totalitatea şi profunzimea ei.

Astfel s-a ajuns la stabilirea unei sinonimii între cuvînt şi materie, fapt evidenţiat de o cedare reciprocă de calităţi: materia se înfăţişează ca abstracţiune, e imponderabilă şi fără consistenţă, în vreme de imaterialul capătă atributele ferme ale concretului. În acelaşi timp, semnul lingvistic se confundă cu referentul, iar normele gramaticale cu legile fizicii: „Obiectul-cuvînt devine cuvînt-obiect, realitatea îşi asumă legile gramaticii, lumea se comportă tot mai mult ca un limbaj ce alcătuieşte fraze sau se fărîmiţează în silabe şi sunete. Înlăuntrul fiecărui lucru se ascunde un substantiv, mişcarea e un verb, calitatea sensibilă un adjectiv", spune Nicolae Manolescu [8]. Este lucrul care a fost perceput şi prin intermediul traducerii. Prefaţînd o ediţie în limba suedeză a poeziei stănesciene, Artur Lundkvist observă aceiaşi fenomen: „Cuvintele se manifestă ca substanţă, în timp ce substanţa se întruchipează în cuvînt, obiectele şi descrierile se substituie unele altora, se ntrepătrund [...]. Obiectele-cuvinte capătă substanţă, depăşind orice graniţe" [9].

La Nichita Stănescu reflecţia asupra cuvîntului este foarte productivă atît la nivelul poeziei cît şi la acela al eseului, dar atît semnificaţia cît şi rezolvarea problemei sînt diferite în cele două tipuri de enunţ. Eseul speculează, se lasă provocat de reflecţie, în vreme ce poezia o provoacă şi o justifică. Cum bine se ştie, este profund greşit să vedem în poezie, în orice fel de poezie, *ilustrarea* (fie şi prin aşa-numitele mijloace specifice) unor reprezentări, noţiuni, emoţii, teorii estetice sau filosofice etc. (Nici măcar *Elegiile* lui Nichita Stănescu, atît de mult îndatorate lui Hegel, nu fac aşa ceva.) Ni se pare incontestabil faptul că efortul lui Nichita Stănescu nu e îndreptat spre poetizarea conceptelor, ci spre crearea unui spaţiu textual în care relaţia cuvînt-materie să se prezinte nu sub forma unei „dezordini", a incompatibilităţii şi heteroclitului, ci în logica şi sub înfăţişarea *unităţii* care guvernează universul, univers în care omul se integrează şi supravieţuieşte în primul rînd prin cuvînt. Interferenţa, osmoza fiinţă-materie-cuvînt capătă dimensiunile unui fenomen cosmic: „Mari paraşute coborau în ocean / capsula. / Noi stăteam ca

[7] „Pentru el (Nichita Stănescu — n.n.) cuvîntul reprezintă o lume în interiorul căreia [...] se stabileşte un joc de contraste şi afinităţi [...]. (Pentru) cineva care n-a văzut niciodată un cal, o pasăre sau o stea [...] cuvintele respective au materialitatea lucrurilor" (M. Niţescu, *Poeţi contemporani*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1976, p. 100.

[8] Nicolae Manolescu, *Nichita Stănescu*, în „România literară", VIII, nr. 29, 17 iulie 1975, p. 9.

[9] Artur Lundkvist, *Transparenţă şi materialitate*, în *Nichita Stănescu*. Prefaţă, notă asupra ediţiei, antologie, cronologie şi bibliografie de Sanda Angelescu. Bucureşti, Ed. Eminescu, 1983, p. 291.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nişte cuvinte / alcătuind unii lîngă alţii / un înţeles de frază / o vorbire întreruptă / a unei mari fiinţe. // Norii erau pleoape zdrenţuite / dezvăluind mereu acel albastru iris / şi portocaliu. / Atunci am simţit cu toţii / că începuse să răsară / marele, invizibilul soare. / Cuvintele ni se aprinseră / cu flacăra înceată şi înaltă" *(Invizibilul soare)* [10].

Cuvîntul şi verbul poetic au multe elemente comune, au un strămoş comun, dar nu se confundă. Cuvîntul e organ de simţ, poezia e simţ (instrument cognitiv şi nu sensibilitate), cuvîntul e numele de la rădăcina lucrurilor, poezia e spaţiul tridimensional unde acest nume aşteaptă să se integreze într-o semnificaţie care o depăşeşte pe aceea a lucrului. În poezie ceea ce se prezintă sub forma unei înşiruiri de grafii numite cuvinte nu sînt semne propriuzise, ci captatoare de sensuri. Spaţiul poeziei este deopotrivă unul verbal şi extraverbal. Poezia sălăşuieşte în fiinţă şi în cuvînt, fiinţa are revelaţia poeziei prin intermediul cuvîntului. A avea revelaţia poeziei înseamnă a recepta lumea într-un anume mod.

Ca realitate metalingvistică [11] poezia este deci un al şaselea simţ, cel mai perfecţionat dintre toate [12], este „tot ce desparte pe om de altceva" [13]. La origine, literatura a fost încercarea de a acoperi zonele neînregistrate senzorial ale naturii [14]; deci a fost pusă în situaţia să înlăture o anomalie, să depăşească un handicap. Arta, nevoia de artă, e o „aspiraţie spre evoluţie", ceea ce evidenţiază „rudimentaritatea fiinţei umane" [15]. Atari aserţiuni situează poeticul în cîmpul esteticului, dar şi în acela al *comportamentului* estetic uman, al unor necesităţi care individualizează specia. În manifestările estetice există o ierarhie în care poezia ocupă locul privilegiat, ea este „cîmpul gravitaţional al artei" [16]. Vom vedea care sînt mobilurile acestei ierarhizări. Delimitările dintre poezie şi cuvînt nu suprimă orice legătură între cele două realităţi, ci stabileşte o relaţie de tip special, comunicativ: poezia *se transmite* prin cuvinte. De altfel, intrarea ei într-un circuit de comunicare ar fi de neconceput în afara unui cod, în cazul de faţă cel lingvistic.

Această comunicare are un caracter „primitiv", a se citi: „foarte direct". Simulînd o anume modestie, Nichita Stănescu susţine că poeţii nu sînt propriu-zis *creatori:* ei nu fac altceva decît să provoace acel „nu ştiu ce", care este poezia existentă, ca simţ, în fiecare dintre noi [17]. S-ar părea că un asemenea mod de a privi lucrurile, neobişnuit prin transferarea asupra receptorului a disponibilităţilor poeticeşti, este expresia unei fantezii încorporate în divagaţiile spectaculoase ale prozei, ale unor teorii insolite. În realitate, poetul nu oferă nimic original, el actualizează una din reflecţiile notorii ale lui Paul Valéry: „Un poet nu are ca funcţie să resimtă starea poetică [...]. El are ca funcţie să creeze această stare celorlalţi. Un poet se recunoaşte după acest simplu fapt că transformă cititorul în inspirat" [18].

[10] *Ordinea cuvintelor*, II, p. 9.
[11] „Literatura în esenţa ei nu ţine neapărat de cuvîntul scris" *(Respirări*, p. 28).
[12] *Cartea de recitire*, p. 63.
[13] *Respirări*, p. 129.
[14] Ibidem, p. 154.
[15] Ibid., p. 153.
[16] Ibid., p. 132.
[17] *Cartea de recitire*, p. 80.
[18] Paul Valéry, *Poezii. Dialoguri. Poetică şi estetică*. Ediţie îngrijită şi prefaţată de Ştefan Aug. Doinaş. Traduceri de Ştefan Aug. Doinaş, Alina Ledeanu şi Marius Ghica. „Cronologie". şi „Valéry în românește" de Alina Ledeanu, Bucureşti, Ed. Univers, 1989, p. 583.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„Subțierea" legăturii dintre poezie și cuvînt, în contextul unei „estetici a receptării", marchează o deplasare a accentului dinspre lingvistic spre antropologic. Minimalizarea aspectelor lingvistice este însă în bună măsură un abuz asumat ca atare, menit să convingă prin exagerare că adevărul se află și de cealaltă parte. Această minimalizare se face și din perspectiva finalității poeziei: „Scopul poeziei nu este cuvîntul, scopul poeziei este chiar poezia" [19]. Sancționarea pînă la umilire a cuvîntului și-o poate permite însă numai poezia, care, în mod „cinic", îi proclamă *prin cuvinte* excomunicarea: „Omul e cel mai vechi animal / și singur în vidul casnic (sic!) / El are două mîini / și două picioare. Această numărătoate / e un vis, un slogan, /2 tare nu e totuna cu 2 moale, / 2 lung nu e totuna cu 2 scurt / și aceasta pentru că de fapt / e totuna / deci 2 este egal cu una / (una este nevasta lui 1) / unu la vocativ nu este același 1/ la imperativ! // Matematica s-o fi scriind cu cifre/ dar poezia nu se scrie cu cuvinte. / Cucurigu!" *(Matematica poetică)* [20].

Dincolo de concluzia, exprimată apodictic, „poezia nu se scrie cu cuvinte", mai șocant este versul „suprarealist" „una e nevasta lui 1" prin care *pînă și* (se va vedea imediat motivul sublinierii) cifrei i se refuză calitatea de simbol.

Pentru poezie limba este absolut necesară, dar necesitatea este asociată unui rol pragmatic: „Poezia în existența ei nu ține de cuvinte. Esența poeziei nu trebuie căutată mai întîi în limbă. Limba pentru poezie nu este altceva decît un vehicul" [21]. Nichita Stănescu refuză limbajului poetic funcția simbolică, de substitut, precum și ipostazierile derivate, specifice funcției: *figurele*, tropii, versificația etc. Altfel spus, limbajului poetic i se refuză privilegiul de „haut langage" [22]: „Poezia nu ține de prozodie și nici măcar de cuvînt. A scrie un sonet nu înseamnă că ai făcut o poezie. Nici rima, nici ritmul nu sînt altceva decît farduri. Poezia se folosește de ele, cum se folosește și de cuvinte, numai din răsfăț și din întîmplare" [23]. Figurile stilistice sînt așadar acceptate ca niște gesturi elegante, expresii ale unui cod vetust al bunelor maniere. Metaforei i se fixează, chiar și în comunicarea lingvistică obișnuită, un rol exterior. Comparativ cu „lovitura directă" aplicată de cuvîntul lipsit de ambiguități, metafora este o „eschivă"; metafora este de esență metalingvistică, „prezența ei în conștiință este aceea a esențelor vagi" [24].

Accentul pus de Nichita Stănescu pe natura metalingvistică a poeziei nu ne împiedică să privim problema din perspectiva unei analogii. Poezia poate fi, cum am văzut, acel „nu știu ce", un simț, o zonă de sensibilitate cu care a fost înzestrată specia. Analogia se referă la teoria lui Noam Chomsky privind structura cognitivă înnăscută, inclusiv aceea a învățării limbii, structură biologic determinată. Așa cum omul este „special conceput" (formula aparține lui Chomsky) [25] pentru a înțelege și rosti cuvinte, tot astfel, crede Nichita Stănescu, el posedă în zestrea sa psihică și germenii competenței

[19] Nichita Stănescu, Aurelian Titu Dumitrescu, *Antimetafizica*, București, Ed. Cartea Românească, 1985, p. 270.

[20] Nichita Stănescu, *Măreția frigului*. Romanul unui sentiment. Iași, Ed. Junimea, 1972, p. 90.

[21] *Cartea de recitire*, p. 42.

[22] Formula aparține lui Jean Cohen (v. *Le haut langage*. Théorie de la poéticité. Paris, Flammarion, 1979).

[23] *Respirări*, p. 143.

[24] *Antimetafizica*, p. 133.

[25] Noam Chomsky, *Réflexions sur le langage*. Paris, Flammarion, 1981, p. 21 și urm.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

poetice, altfel spus capacitatea de a simți și cunoaște poetic lumea. Cuvîntul din poezie aparține acestei din urmă competențe, și nu celeilalte, lingvistice. Iată deci cum „teoria" poeziei ca simț, ca funcție antropologică încorporează și distincția dintre limbaje. Cuvîntul este un material de împrumut din sfera lingvisticii și folosit în alt scop, drept releu, drept *linie de înaltă tensiune*. Să reținem formula.

O astfel de abordare a limbajului poetic îi pune între paranteze nu numai funcția simbolică, dar și pe cea *poetică*, în accepția, devenită de-acum tradițională, a lui Jacobson, funcție care, cum bine știm, nu anulează calitatea de semn a cuvîntului, ci doar o încadrează într-un sistem nou de manifestare. Așa cum am arătat, Nichita Stănescu nu vede în cuvînt (în cel poetic, ca și în cel nepoetic) hieroglife. Cuvîntul este *biologie* (partea cea mai abstractă a trupului uman), *material* al unei construcții extrem de rezistente — limba, *mijloc de comunicare*, dar și *vehicol*, angrenaj menit să asigure deplasarea dispre un „punct mort", dinspre un vid de semnificație spre semnificație. Poezia este și spațiu producător de sens, dar nu se confundă cu sensul, ci cu *locul de așteptare a sensului*. Poezia produce un sens virtual, o tensiune semantică. Sensul, în general, presupune recunoașterea realului — obiecte, forme, fenomene, materie etc. — într-o formă verbală relativ stabilă și consacrată. În poezie însă el nu corespunde unei atari definiții, dar nu este nici o realitate utopică, un ideal intangibil care stimulează iluzii. Pentru Nichita Stănescu sens înseamnă finalitate, finalitate ce stimulează un proces creator, la scară cosmică. Poetul trudește prin intermediul cuvintelor la realizarea unui proiect gigantic, a unui *macrosens*. Cum sensurile sînt încorporate în cuvinte, „mai marele" sensurilor spre care rîvnește poezia își caută sălaș în altceva, într-un „supra-cuvînt"; în „structura unei poezii, grupurile de cuvinte transportă [...] un supra-cuvînt sau mai bine zis un *necuvînt* (s.n.) [26]. Supra-cuvîntul se împlinește devorînd lacom cuvinte. Cuvintele sînt hrana necuvintelor. Poetul însuși este un consumator insațiabil de cuvinte: „Fac cărămidă pentru zid de casă / cuvîntul care-l zic e pus pe masă / și de mîncare este" *(Contemplarea lumii din afara ei* [27]*)*. Sintetizînd, se poate spune că în poezie cuvîntul nu este depozitar de sens, ci purtător de energie, creator de tensiune semantică îndreptată spre necuvînt, discursul poetic fiind linia de transport a energiei semantice. De asemenea, necuvintele atestă frivolitatea, inconsistența și nepoeticitatea *figurilor:* „Versuri situate deasupra metaforei, ignorînd orice alambic posibil, aceasta îmi pare a fi tipul de tensiune semantică a unui cuvînt în viitor.

Necuvintele (ca noțiune) sînt finalitate scrisă a acestei poezii superioară ideii de scris" [28].

„Necuvîntul" nu este o vocabulă nouă în poezia românească. Ca semn al reflecției neîntrerupte în limbaj, asociat tăcerii, el apare ca noutate lexicală absolută într-o poezie postumă a lui Blaga, în *Ulise:* „Dar pe liman ce bine-i că stăm în necuvînt — /și, țară de amintire/și ca de sub pămînt,/ s-auzi în ce tăcere/cu zumzete de roi,/frumusețea și cu moartea/lucrează peste noi" [29].

[26] *Respirări*, p. 168.

[27] *Ordinea cuvintelor*, II, p. 162.

[28] *Respirări*, p. 168.

[29] Lucian Blaga, *Opere*, II. Poezii postume. Ediție critică de George Gană. București, Ed. Minerva, 1984, p. 54.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Termenul, folosit de Nichita Stănescu, a fost „tradus" de către mulţi comentatori ca metatoră ce marchează transparent (şi datorită prefixului negativ) distincţia dintre cuvîntul din poezie şi cel din enunţurile non-poetice. E o versiune comodă şi, după părerea noastră, incorectă. O interpretare interesantă oferă Ştefan Aug. Doinaş, care studiază raportul dintre cuvînt şi necuvînt la nivelul cantităţii: „Mari corpuri verbale, adevărate nebuloase lexicale, rotindu-se asemenea corpurilor cereşti — iată ce sînt necuvintele [...] Cuvîntul — fonic şi semantic — devine un simplu sunet într-o unitate mai mare, într-un necuvînt"[30].

Cuvîntul în poezie este locul de manifestare a mai multor sensuri potenţiale focalizate în *necuvinte*. Limbajul poetic este secvenţial în formele sale de reprezentare şi după formula lui Reddy „multiguu"[31]; termen ce desemnează deschiderea spre mai multe sensuri din care nu se impune nici unul, spre deosebire de „ambiguu" care sugerează o deschidere în două direcţii. *Potenţialitatea* semantică se însoţeşte de regulă cu *incertitudinea* semantică. În acelaşi timp, *precizia* semantică poate echivala cu *nonsensul*. Un poem din *Operele imperfecte* pune în evidenţă cu umor vidul de sens rezultat din descrierea precisă, minuţioasă, înecată în redundanţe a unui obiect. Sensul se află dincolo de el, în cuvîntul ce se referă la funcţionalitatea sa: „Puşca este compusă din trei părţi:/ partea de sus,/partea de mijloc/şi partea de jos.// Partea de sus este compusă din:/ partea de sus a părţii de sus şi/partea de mijloc a părţii de sus şi/partea de jos a părţii de sus.//Partea de mijloc este compusă din:/partea de sus a părţii de mijloc şi/partea de mijloc a părţii de mijloc şi/partea de jos a părţii de mijloc.//Partea de jos este compusă din:/ partea de sus a părţii de jos şi/partea de mijloc a părţii de jos şi/partea de jos a părţii de jos//Foc!"[32]. Dacă privim spre trecut, ceea ce putem readuce în poezie este *rădăcina* sensului, pe care uzura limbajului, inclusiv a celui poetic, a uitat-o în adîncul etimologiilor: „Orbul din mine, marea o presimte/Orbul din mine se apropie de mare/Talazul, Talasul,/Thalasul,/Thalassa!" *(Lupta ochiului cu privirea)*[33].

Ca rezultat al unei construcţii, a unei „mulţimi" verbale menite să creeze sens, necuvîntul e marcat mai mult sau mai puţin de inerţia semantică a cuvintelor-vehicol. Bulversarea şi ştergerea sensurilor deja achiziţionate şi transformarea cuvîntului în purtător de sensuri virtuale în vederea obţinerii unei macrosemnificaţii sînt operaţiile reformatoare cele mai importante pe care le realizează textul poetic stănescian.

[30] Ştefan Aug. Doinaş, *Lectura poeziei*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1980, p. 201.

[31] M. J. Reddy, *Modele referenţiale formale*, în *Poetica americană*. Studii critice, antologie, note şi bibliografie de Mircea Borcilă şi Richard Mc Lain. Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1981, p. 139.

[32] *Ordinea cuvintelor*, II, p. 202.

[33] Ibidem, I, p. 349.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

STAREA POEZIEI*

Carmen-Maria Roşca

CREAŢIE ŞI COMUNICARE

Trudind cu obstinaţie să prindă ceva-ul lunecos şi înşelător numit personalitate, psihologii au descoperit printre multe altele că oamenii pot fi împărţiţi în „dualişti" şi „relativişti"[1]. Primii sînt predispuşi la a vedea lumea în două culori, ceilalţi acceptă amestecurile, nuanţele. Cei dintîi se centrează pe elemente, ceilalţi pe gestalturi. Ultimii au simţul întregului, percep acel înţeles ce susţine totul şi pătrunde pretutindeni umplînd golurile. Sînt „creativi".

Intuiţia îi duce nu o dată pe artişti acolo unde carul metodologic al ştiinţei ajunge mai încetişor. Nichita poetul se descrie cu spontaneitate ca „relativist": „M-am întors şi am zis: *majoritar* H_2O, *pentru că ideea abstractă şi pură şi definitivă naşte crime.* Apa, dacă ar fi numai H_2O, ar omorî peştii şi ar retrage din existenţă fiinţa umană. Eu, m-am adresat judecătorilor — — sunt, numai în mod *majoritar* om. În mod *majoritar* sunt cinstit, făcînd în casa adevărului un loc şi necinstei. Eu în mod *majoritar* mă rog, în mod *majoritar* rostesc colinde, în mod *majoritar* mă bucur de fecioară, făcînd loc în casa adevărului şi înjurăturii şi urletului şi curvei"[2] (s.n.). El sesizează că orice entitate este funciar scindată, se structurează prin confruntarea unor forţe interioare. Cu mijloace proprii, descoperă ceea de Stéphane Lupasco defineşte ca „logica dinamică a contradictorului"[3]. Postulatul fundamental al acesteia se exprimă prin trei implicaţii contradicţionale, prima fiind: $e_A \supset \bar{e}_p$ *(e* actualizat implică *non e* potenţializat — de exemplu, proprietatea de undă actualizîndu-se, acest lucru implică potenţializarea proprietăţii de corpuscul), a doua: $\bar{e}_A \supset e_p$ *(non e* actualizat implică *e* potenţializat) şi a treia: $e_T \supset \bar{e}_T$ *(e* actualizat şi potenţializat deodată şi în chip egal implică $\bar{e}$ actualizat şi potenţializat în egală măsură).

A te simţi „majoritar" om este echivalent cu a te percepe ca stare actualizată precumpănitor a ceva pentru care celelalte moduri de a fi reprezintă alternativa potenţializată. Vorba poetului: „sînt conectat".

* Acest studiu conţine o analiză psihologică a reprezentărilor lui Nichita Stănescu asupra creaţiei şi receptării poetice. Pentru alcătuirea sa am folosit volumul *Fiziologia poeziei*, proză şi versuri 1957 – 1983, Ediţie îngrijită de Alexandru Condeescu cu acordul autorului, Bucureşti, Editura Eminescu, 1990. Actualul text se situează în continuarea seriei de studii publicate de noi în *RITL*, numerele: 1–2/1988, 3–4/1988, 1–2/1989, 3–4 şi 1–3/1989 – 1990.

[1] Michael P. Ryan, *Conceptions of Prose Coherence. Individual Differences in Epistemological Standards*, în "Journal of Educational Psychology", vol. 76 number 6, December 1984.

[2] Nichita Stănescu, *Op. cit.*, p. 313.

[3] Stéphane Lupasco, *Logica dinamică a contradictoriului*, Bucureşti, Editura Politică, 1982.

RITL, XLI, 1993, nr. 3–4, p. 287–295, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Un alt mare artist, Ştefan Aug. Doinaş, a sesizat, printr-o „revelaţie de lectură", cum însuşi o numeşte, că Stéphane Lupasco şi Nichita Stănescu îşi reprezintă în mod similar universul. S-a emis astfel ipoteza că aceeaşi matrice stilistică lucrează în amîndoi, această întîlnire semnificînd „un triumf al spiritului şi sensibilităţii româneşti"[4]. Cu şanse de adevăr egale, se poate avansa ideea că fiecare dintre ei a avut acces pe o cale proprie la cunoaşterea unui principiu gnoseologico-ontologic universal.

Pentru Stéphane Lupasco materia înseamnă energie structurată. O microparticulă, apa, piatra, omul, o pisică, o floare sînt în esenţă „sistematizări energetice" cu o anume rezistenţă. „Dinamisme antagoniste" se leagă în sistem. Astfel de forţe cuplate, care structurează un întreg, sînt spre exemplu tendinţele de omogenizare *versus* cele de diferenţiere (de eterogenizare). În macrosistemele nevii se actualizează „majoritar" prima tendinţă, în timp ce în sistemele vii străbate în prim-plan cea de a doua. În sistemele microfizice şi în cel psihic aceste dinamisme coexistă în echilibru. Rezultă că trei feluri de sistematizări energetice sînt posibile. Pentru facilitarea urmăririi expunerii, pe primele două le vom numi de tipul A, pe celălalt de tipul B. În tipul A sînt incluse două „sisteme inverse" cu „antagonism disimetric" aflate în „echilibru disimetric". Echilibrul disimetric este consecinţa creşterii sau scăderii uneia dintre cele două forţe antagoniste. El semnifică o slăbire a relaţiilor de antagonism, ceea ce duce la relaxarea sau — la limită — la dezintegrarea sistemului. (Ca într-un joc cu doi parteneri a cărui miză scade atunci cînd oricare dintre adversari este evident mai puternic.) Tipul B conţine un sistem cu „antagonism simetric". Cele două forţe se găsesc simultan într-o stare de egală potenţializare şi de egală actualizare una faţă de cealaltă. Un sistem se întăreşte prin consolidarea relaţiilor sale de antagonism, este cu atît mai rezistent cu cît le vine mai greu dinamismelor sale să scape din starea de „echilibru simetric". (Ca într-un joc cu parteneri care au şanse egale de a cîştiga, fapt ce tensionează şi prelungeşte partida).

În fragmentul de eseu mai sus citat, Nichita Stănescu avertizează asupra pericolului „disimetrizării", asupra ameninţării hibrisului ce poate distruge lumea şi fiinţa umană. Poetul are o „răspundere faţă de sine şi de lume", aceea de a regăsi sursele primordiale de energie. El caută un „limbaj desăvîrşit", de fapt un principiu care să lege tensionat existenţele. Îl caută deoarece îl presimte drept un modelator al tuturor întîlnirilor, avînd în acelaşi timp proprietatea de a nu putea fi el însuşi prins în vreo formă, adică nefiind „elucidabil": ceva „aflător la mijloc, la vama unde gîndirea în imagini şi gîndirea în noţiuni îşi găsesc totuşi un hotar despărţitor"[5]. Ceva posibil a fi făcut „palpabil" prin creaţie: „eu te cunosc prin poezie, tocmai de aceea am inventat poezia, ca pe un organ al evoluţiei simţurilor omului"[6].

Sistematizările energetice cu echilibru simetric sînt provocate printr-un fel anumit al cunoaşterii şi comunicării: „Dacă tu vrei să comunici cu un copac, ar trebui ca un braţ al tău să se facă ramură cu frunze şi o ramură a copacului să se facă braţ cu degete. Ar trebui să mori puţin ca om şi să învii ca plantă, iar planta să moară întrucîtva şi să devină într-o parte a ei om. Numai la această linie de *cedare reciprocă a specificului* (s.n.) poate

[4] Ştefan Aug. Doinaş *Măştile adevărului poetic*, Bucureşti, Cartea Românească, 1992, p. 164.
[5] Nichita Stănescu, *Op. cit.*, p. 15.
[6] Nichita Stănescu, *Op. cit.*, p. 16.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

exista comunicare. Eu („neelucidabilul", n.n.) sunt acel «nu știu ce», acel loc unde văzul se transformă întrucîtva în auz și auzul se transformă întrucîtva în văz, ca să comunice între ele, eu sunt acel organ nemărturisit, de cuvinte care privesc nu culorile, care aud nu sunetele, care gustă nu gusturile, care miros nu mirosurile..."[7].

Entități ale acestui limbaj, necuvintele — ca și sistemele microfizice — reprezintă imense condensări de energie: concretul și abstractul se actualizează și se potențializează în mod egal, ele sînt și nu sînt deodată unice și generale...

Un sistem simetric în care noi înșine sîntem conținuți generează capcane epistemice: simțul intern neexersat se poate fixa pe nediferențiere. Putem resimți cunoașterea-creație dintr-un „nod" semantic ca simplă identificare: „Este îndeajuns să numesc un lucru, bunăoară lucrul stelar cu inel numit Saturn, că *felul ființei mele deodată este simultan cu el*, fără de nevoința carului sau cvadrigei care, prin mișcare, mi-ar fura timpul" (s.n.)[8]. Pentru Nichita Stănescu însă, cuvîntul poetic are valoare de principiu creator care leagă păstrînd deosebirile: „toate acestea n-ar fi posibile prin asemănare", „Toate acestea, dragă Toma, sunt posibile numai prin deosebire", „E vorba despre intersecția dintre ceva și altceva. Adică este vorba despre cuvînt"[9].

Mai mult chiar, expresia poetică leagă lucrurile rămînînd în afara lor. Reproducem o mică relatare cu aspect de koan, scrisă spre a face sensibilă în cititor ideea de principiu organizator care se imanentizează rămînînd exterior. Este vorba despre interpretarea experienței de comunicare a doi psihologi cu un cimpanzeu prin limbajul surdo-muților: „În general, oamenii nu sunt surdo-muți. Surdo-muții sunt excepții de traumă umană. Este clar că cimpanzeii n-au folosit și nu folosesc acest limbaj gesticulatoriu. Miracolul experienței constă în faptul că nu s-a căutat să se aducă un cimpanzeu la sistemul de referință uman și nici omul nu s-a mulat sistemului de referință posibil al cimpanzeilor. Locul comun al comunicării a fost exterior celor două sisteme de referință, devenit el însuși un sistem de referință mai larg"[10].

Ce au comun „cedarea reciprocă a specificului" și comunicarea prin interiorizare (învățarea) de către ambii parteneri a unui cod exterior fiecăruia? Aceeași tensionare a ființei prin scindare în eu și non-eu care — privită inadecvat — poate apărea ca nediferențiere interioară.

Nu știm dacă Nichita Stănescu l-a citit pe Stéphane Lupasco. Știm că a citit taoism și că l-a numit pe Lao Zi printre maeștrii săi spirituali. Simplificînd[11], Tao poate fi considerat un regulator al alternanței principiilor Yin și Yang. Ele se substituie pe rînd unul celuilalt (cazul *a)* sau subzistă simultan, dar în opoziție (cazul *b)*. Dacă, fără a putea evita o nouă simplificare, considerăm Yin-ul în sensul său de aspect pasiv (o „potențializare" a ceva) și Yang-ul ca aspect activ (o „actualizare a ceva"), regăsim în cazul *a* cele două „sisteme inverse cu antagonism disimetric" și structură „relaxată", iar în cazul *b* „sistemul cu antagonism simetric", „tensionat".

Tao se află în profunzimea tuturor mutațiilor reale sau simbolice, ceea ce ne permite să-l privim ca pe un *principiu de ordine* care regizează

[7] *Ibidem.*
[8] Nichita Stănescu, *Op. cit.*, p. 330.
[9] *Ibidem.*
[10] Nichita Stănescu, *Op. cit.*, p. 499.
[11] *Dictionnaire des Symboles.* Sous la direction de Jean Chevalier, Paris, Robert Laffont.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

indistinct *activitatea mentală și cosmosul*, cu alte cuvinte creația și cunoașterea. În *Sincronicity: An Acausal Connecting Principle*[12], C. G. Jung reproduce interpretarea lui Richard Wilhelm asupra textului lui Lao Zi. Wilhelm „traduce" „Tao" prin „meaning" (sens, semnificație, înțeles). El consideră că atunci cînd Lao Zi îl descrie drept „Nimic" acest sens reiese pentru el numai din contrastul cu lumea reală. În Tao, spune Wilhelm, opusele „se anulează *exterior* (s.n.) în non-discriminare", dar sînt încă prezente potențial. Wilhelm descrie o stare ontologico-gnoseologică asemănătoare celei pe care Nichita Stănescu tinde a o exprima modelînd după chipul și asemănarea ei necuvintele. „Acești germeni arată către ceva ce corespunde mai întîi vizibilului, ceva de natura unei imagini; în al doilea rînd spre audibil, ceva de natura cuvintelor; în al treilea rînd spre extensiunea în spațiu ceva asemănător cu o formă. Dar aceste trei lucruri nu sunt clar distincte și definibile, ele au o unitate non-spațială și non-temporală, neavînd deasupra și dedesubt sau înainte și înapoi"[13]. Din perspectiva lui Stéphane Lupasco putem asimila această descriere ca fiind a unui sistem cu echilibru simetric pe care cineva îl „vede" (concepe) din exterior doar sub aspectul omogenității. Imaginea seamănă în egală măsură cu cea a „vidului cuantic", modelat tot în vremea noastră de fizicieni: „Că este natural sau artificial creat, vidul în stare pură nu este decît o abstracție: în realitate, nu se va reuși eliminarea unui cîmp electromagnetic rezidual care constituie «fondul» vidului. La acest nivel este interesant să se introducă noțiunea de echivalență materie/energie: dacă noi afirmăm existența unei energii reziduale în sînul vidului, aceasta poate tot atît de bine, în cursul «fluctuațiilor ei de stare», să se convertească în materie: noi particule se vor naște din neant. Vidul cuantic este astfel teatrul unui balet nesfîrșit al particulelor"[14].

Ca observator, încercînd să fac o predicție asupra a ceea ce voi găsi într-un loc „plin" din acest vid la un anumit moment temporal, pot utiliza — parafrazîndu-l pe Nichita poetul — verbul „a fi" doar în sensul său existențial. Ceva va fi acolo, dar sînt șanse egale de a găsi materie (ori antimaterie) sau energie, deci acel ceva poate „avea" determinări complet opuse. „Starea poeziei" semnifică tocmai acea detașare de oricare din punctele de vedere posibile, concomitentă cu trăirea simultană în ele: „A fi scriitor înseamnă să-ți însușești mai multe puncte de vedere deodată, mai multe soiuri de existență simultan"[15]. „A fi poet" are drept înțeles pentru Nichita să lași tuturor „lumilor posibile"[16] șanse egale, adică să experimentezi Non-ființarea, nediscriminarea ca izvor al tuturor formelor și ființărilor potențiale, altfel spus să-l „trăiești" pe Tao, cel care după Lao Zi. „3. Numit Wu reprezintă izvorul universului (nevăzutul, vidul) 4. Numit Yu (văzutul) reprezintă Muma tuturor făpturilor și lucrurilor existente, desemnează puterea mamei care creează «nenumăratele ființe» — «zecile de mii de ființe» (Wan-Wu)

[12] C. G. Jung, *Syncronicity. An acausal connecting principle*. London, Ark Paperbocks.

[13] C. G. Jung, *Op. cit.*, p. 98.

[14] Jean Guitton, Grischka Bogdanov, Igor Bogdanov, *Dumnezeu și știința*, București, Editura Harisma, 1992.

[15] Nichita Stănescu, *Op. cit.*, p. 53.
arisma, 1992.

[16] Umberto Eco, *Lector in fabula*, p. 158.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

5. De aceea, prin Nonființare/Îi vom vedea esența 6. Iar prin Ființare/ii vom vedea suprafața"[17].

Cînd nu te fixezi asupra unei forme concrete (asupra Ființării, a „suprafeței") vezi Totul (Nonființarea încărcată de potențialități) — esența, Legea — cu ajutorul acelui organ situat undeva „între auz și vedere". Fizicienii au descoperit, nu fără spaimă, că observatorul, cunoscătorul creează realitate, că lumea atomică nu are o existență definită atîta timp cît nu am fixat asupra ei un instrument de măsură. În 1801, Thomas Young a realizat o experiență ce avea să-i transforme pe oamenii de știință în „mistici" și poeți ori măcar în epistemologi. Dispozitivul constă într-o suprafață plană străpunsă de două fante, o sursă luminoasă situată în fața ei și un ecran aflat în spatele acestei suprafețe fisurate. Fotonii traversează cele două fante și ajung pe ecran, iar acolo se observă o serie de dungi verticale, alternativ luminoase și întunecate. Dacă se închide fanta din stînga, fotonii vor trebui să treacă doar prin cea din dreapta. Se poate reduce intensitatea sursei luminoase astfel încît ea să emită fotonii unul cîte unul. Se „trage" cu un foton. El trece prin fanta deschisă și întîlnește ecranul. Se deschide și fanta din stînga. Logic, al doilea foton ar trebui să se izbească de ecran exact în același loc cu primul (pleacă din același loc, se deplasează cu aceeași viteză și în aceeași direcție). Dar fotonul al doilea lovește ecranul în... cu totul alt loc. Ca și cînd comportamentul fotonului numărul doi ar fi fost *modificat* prin deschiderea fantei din stînga. Concluzia: „O dată în plus se dovedește că o particulă nu există sub forma unui obiect punctual, definit în spațiu și timp, decît atunci cînd ea este direct observată", deci *„lumea se determină în ultimul moment, în chiar clipa cînd o observi"*[18] (s.n.).

Prin *participare* omul contribuie așadar la mascarea cu aparențe a esenței. Zhuang Zi face o critică *avant la lettre* a ceea ce occidentalii vor considera a fi „punctul de vedere științific". El avertizează: „Tao este făcut obscur atunci cînd vă fixați privirea doar pe un mic segment al existenței". „Limitările nu au baze originare în înțelesul vieții. La origine cuvintele n-au avut înțelesuri fixe. Diferențele se nasc numai prin privire și situare subiectivă"[19]. Oricare artist poate spune: „Îmi lipsește orice competență în afară de aceea a absolutului". El contemplă întrucît a fost refractar la educația intelectuală ce ar fi trebuit să-l învețe să observe, să aibă puncte de vedere pe care să le apere, să lupte... Spre a se transforma în spiritul științific cu care noi ne mîndrim o aptitudine de cunoaștere mult mai înaltă s-a degradat în trepte. „Înțelepții din vechime — spune Zhuang Zi — luau ca punct de plecare starea cînd existența lucrurilor nu începuse. Aceasta este într-adevăr limita extremă dincolo de care nu se mai poate merge. Următoarea presupunere era că, deși lucrurile existau, ele n-au fost separate încă de la început. Următoarea că, deși lucrurile era separate în simțuri, *afirmația și negația încă nu începuseră. Cînd au început afirmația și negația Tao a slăbit. După ce Tao a slăbit, au început atașamentele de cîte o singură parte*[20]. (s.n.)

[17] Prof. Tao Jian Wen, prof. Dan Mirahorian și dr. Florin Brătilă, *Înțelepciunea Orientului Antic în opera lui Lao Tsen și consecințele sale actuale. Cartea Căii și Virtuții (Tao Te King)* (trad. din limba chineză), București, Colecția Cimp Fundamental, 1992, vol. I, cap. I, p. 29.

[18] Jean Guitton, *Op. cit.*, p. 87.

[19] C. G. Jung, *Op. cit.*, p. 99.

[20] *Ibidem*, p. 100.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În „starea poeziei" se creează lumea ca la început, prin contemplare dinlăuntrul și totodată din afara ei. Limitînd cunoașterea, știința ajunge să comită păcate împotriva spiritului nu o singură dată și nu întîmplător. Nichita e îndreptățit să proclame esteticul drept o ipostază superioară a eticului.

În zona cea mai pură a *necuvintelor* nimeni nu ucide cu trufia cunoașterii sale pe nimeni, căci toți sînt legați într-o viață mare prin unica determinare și bucurie, aceea de *a fi*.

REFERENȚIALUL

Despre ce anume scrie poetul? Despre ce poate să scrie cineva pentru care realul însuși reprezintă un construct, o funcție de două variabile: receptorul și informația pe care acesta o prelucrează, „un raport între sine și însumi"? El traduce în cuvinte „poezia din oameni", „sentimentele înțelese ca stări de conștiință". Sentimentele — spune eseistul — nu în calitate de „reacții psihologice", ci ca „tensiuni ale ideilor". Iar ideile sînt aici „exagerări", și nu generalizări, ca în știință. Ele rămîn „aspirații spre adevăr". Un adevăr dinamic, supus capriciilor timpului interior și exterior, „polipier" precum multitudinea unghiurilor de vedere, un țel ipotetic spre care se merge pe căi echivalente[21].

Ambiția creatorului este nemăsurată, ceea ce-l și face pe omul Nichita extrem de modest. Primul vede, pipăie și organizează prin percepția lui un spațiu al nediferențierii „exagerărilor" noastre. Adică un loc tensionat în care toate judecățile afective sînt ținute în echilibru, o mică bombă cu hidrogen la cititor. Théodule Ribot scrie o „logică a sentimentelor", definind judecățile de valoare și descriind varietăți de raționamente afective[22], Nichita Stănescu propune o logică a „ideilor vagi". El se așează în „intervalul 0-1", loc geometric al potențialităților, fiindcă numai de acolo noi, cei care tensionăm ideile prin adaos subiectiv, putem fi tratați ca egali. Adevărații creatori ai „ideilor cu gură" sînt cititorii, poetul nu face altceva decît să-i adune laolaltă, punîndu-le în față o oglindă în care se văd imagini de caleidoscop. Asta pentru că în Real „există o singură viață mare la care toți participăm".

Poetul autentic are, așadar, o *funcție oglindă*[23]: „își modifică destinul după destinul poeziei din oameni"[24]. Poezia scrisă e o „carte a transformărilor" (a „metamorfozelor"), căci stările cognitiv-afective, polarizate fiind, trec una în cealaltă, și trecerea e un șir de ipostaze pe cercul existenței lor. „Firescul" și „absurdul", de pildă, se deosebesc printr-un „antagonism vici-

[21] Nichita Stănescu, *Op. cit.*, p. 50.

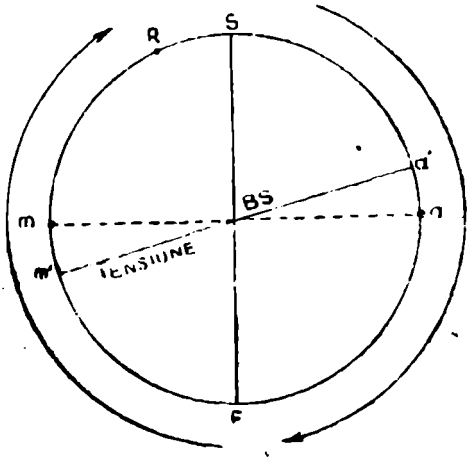
[22] Théodule Ribot, *Logica sentimentelor*, București, Edit. Științifică și Enciclopedică, 1988.

[23] J. M. Lacan demonstrează că Altul ne servește drept oglindă, ne este necesar spre a avea acces la ceva din noi înșine, spre a ne dobîndi identitatea. *Funcția oglindă* susține instaurarea rolurilor și statutelor sociale. Privirea Celuilalt definește ființa noastră viitoare în același mod în care copilul — la debutul stadiului oglinzii — anticipează prin vedere propria sa devenire, *percepția* imaginii totale a corpului său precedînd *sentimentul* unității persoanei sale.

[24] Nichita Stănescu, *Op. cit.*, p. 62.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nal"[25]. Ca stări de conştiinţă, ele reprezintă un fel de aură a ideii de destin uman. De fapt, la o analiză mai atentă a textului, polii opuşi se relevă a fi *sublimul* şi *firescul*. Acesta din urmă, urcînd spre sublim, tulbură echilibrul realului prin *mirare* (realul sau bunul simţ este el însuşi structurat bipolar apărînd ca o „convenţie vitală"). *Mirarea*, ca ipostază a *firescului*, tensionează realul prin „lipsa de memorie", de scheme sau modele, altfel spus, prin vitalism. Ipostază degradată, coborîtoare din sublim, *absurdul* tensionează realul prin exces de memorie, de modele, de convenţionalism. În ascensiune, *mirarea* devine *rugăciune*, punct în care firescul se arată în ipostaza de revelaţie, actualizîndu-şi astfel speranţa de *sublim*. Desenul va izbuti, sperăm, să ilustreze cele spus mai sus:



BS = bun simţ, real
a, a^1 = absurd
(a^1 tinde spre a)
m, m^1 = mirare
(m^1 tinde spre m)
F = firesc
S = sublim
R = rugăciune
(starea rugăciunii produce revelaţie, tinzînd spre sublim)

Poezia semnifică viziune, şi nu artă a cuvîntului, deşi cuvîntul este temporal şi infinit şi — în acelaşi timp — atemporal, adică îşi dezvăluie „o simultaneitate cu orice şi oricînd", seamănă cu neantul, cu increatul, înţelegîndu-se prin aceasta că — asemenea lui Tao — „are măreţie"[26]. „Starea poeziei" constă în tragicul dialog „dintre creat şi increat, dintre „natura infinitezimală şi infinită totodată" (Dumnezeu interior, n.n.) şi „neantul, absenţa, dumnezeu gîndit ca o totală absenţă"[27] (Dumnezeu exterior lumii, n.n.).

RECEPTAREA CA „JOC AL NEGOCIERII DE SENS"

Nimeni nu tolerează cu uşurinţă o mare cantitate de *nou*. Criticii, cei mai înzestraţi dintre cititori, se simt ei înşişi securizaţi de pildă descoperind „familia spirituală" a unui proaspăt autor. Lectura activează modelele noastre mentale. Menirea unui artist autentic este a le des-fiinţa. Lucru simţit şi teoretizat de poetul Nichita. El s-a luptat nu doar cu Verbul, ci şi cu propriul subconştient, prin penumbrele căruia a hăituit canoanele literare. „Să

[25] *Ibidem*, p. 45.
[26] *Ibidem*, p. 515.
[27] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

contrazicem natura!" e strigătul războinic al celui care a aflat la timp că și ceea ce ne-am obișnuit să numim „real" nu e decît una din lumile posibile, la limită tot „un construct cultural"[28].

Nu putem separa ontologicul de gnoseologic. Lumea reală și lumea textuală sînt imagini, „iluzii" generate de *pattern*-urile pe care noi le avem. O schemă structurală neonorată de autor, dar pe care lectorul a conservat-o cu fidelitate în memorie, generează anxietate. Omul se apără cu resursele logicii afective, rezervor inepuizabil al falselor judecăți de valoare: „În fine, după un răstimp mi-am dat seama de secreta critică pe care o făceam acelei schițe: ea era excelentă, însă nu avea introducere, cuprins și încheiere. Meditasem pînă atunci la o serie întreagă de false canoane literare, mărturisesc însă că la acest canon pueril, rămas pe undeva din clasa a IV a de liceu, nu catadicsisem niciodată să meditez. De aceea, el s-a supărat pe mine, a apărut în subconștientul meu cu violență și, luxos, ca orice fals canon, s-a răsplătit pe sine însuși cu neliniștea mea"[29].

În fluxul aparențelor, singurul timp „tare" e cel prezent. Înțelegerea vie are un ochi deconstructivist. „Autorul Model" este un om născut liber ori unul pe care terapeutul dinlăuntrul său l-a eliberat. „Cititorul Model"[30] îi vine sau îi devine prin receptare pe măsură. Lectura adevărată a Vieții ori a Cărții reprezintă o luptă cu experiența generatoare de erori, fiindcă „A revedea înseamnă a muri. A revedea înseamnă a deveni propria ta memorie"[31].

Cînd fizicienii se joacă de-a v-ați ascunselea cu fotonii, simțind că în ei pîlpîie ceva ce aduce a conștiință, e mai cuminte să nu ne întrebăm cum arată „în sine" lumea în care trăim și cu atît mai mult n-are rost să vorbim despre cum *trebuie* să fie văzută lumea unui text, ci care sînt *reprezentările* noastre despre ele. Zeul li se arată psihologilor cognitiviști. Și ei au revelația Mayei. Comprehensiunea li se dezvăluie ca „negociere de sens"[32]. Autorul și receptorul sînt parteneri de joc, co-edifică o lume posibilă. Ființe bipolare, fiecare un Ego-Alter, ei crează un cîmp tensionat al echipotenței unghiurilor de vedere.

Nu altfel înțelege osteneala lecturii Nichita: „Cititorul este un alter ego, este cel pentru care scriu. Versurile mi le scriu în singurătate. Tot astfel mi le citește și el: în singurătate. Poate că nu am mulți cititori în prezent. Dar dacă poezia pe care o scriu va avea un cît de cit viitor s-ar putea ca și acolo în viitor să-mi găsesc cîțiva alter ego"[33]. Pentru ca jocul să fie frumos, partenerii trebuie să dispună de o echiprobabilitate a șanselor. Textul așteaptă un cititor talentat: „Cititorul talentat este pandantul scriitorului, este cel pentru care sunt scrise cărțile"[34]. Actul lecturii reprezintă un act de comunicare între un „Cititor Ideal" și un Autor ca „Strategie Textuală", fiindcă însuși universul este o bibliotecă mare în care fiecare entitate joacă simultan rolurile de *carte* și de *cititor* și orice lucru primește determinări numai prin punerea în reciprocitate cu un altul, prin opoziție și dialog.

[28] Umberto Eco, *Op. cit.*, p. 181.
[29] Nichita Stănescu, *Op. cit.*, p. 483.
[30] Umberto Eco, *Op. cit.*, p. 87.
[31] Nichita Stănescu, *Op. cit.*, p. 345.
[32] R. Ghiglione, *Le „Qui" et le „Comment"*, în Jean-François Richard, Claude Bonnet, Rodolphe Ghiglione (coord.), *Traité de psychologie cognitive*, Paris, Dunod, 1990, tome III, p. 212.
[33] Nichita Stănescu, *Op. cit.*, p. 502.
[34] *Ibidem*, p. 471.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Fizicienii și artiștii au antene pentru ceea ce nu li se arată simplilor „producători": „Savantul Ernest H. Hutten, făcînd un efort didactic, în cartea sa *Ideile fundamentale ale fizicii*, formula inspirat: «Universul în care trăim, nu mai e un univers mecanic (Newton) și nici măcar un univers de lumină (Einstein), ci un *univers de comunicare*» (s.n., C. M. R.). Reafirm acest truism, cu melancolie, pentru că am constatat cu stupoare că, pentru unii producători de literatură, el nici măcar într-un viitor doi n-ar putea fi o noutate revelată"[35].

Lectura reprezintă, ca orice formă de comunicare umană, un dublu joc de identificare „în oglindă"[36]. Cititorul „vede" în strategia textuală pe Altul (pe Autorul Model)și în același timp o imagine a sa, existînd ca virtuală în scriitor.

Autorul se „vede" pe sine ca Altul, ca imagine a criticului (a Cititorului Model). Fiecare dintre ei este în egală măsură el însuși și în același timp creația Celuilalt: „Fenomenul subiectiv care e literatura nu poate fi perceput decît subiectiv. Critica literară nu este o mărturie despre literatură, ci un act de creație. Pentru criticul autentic, opera literară e un prilej de delimitare, de autodefinire perpetuă, prin răsfrîngere, a sinelui izbindu-se de alt sine, formulat într-o altă structură"[37]. Fiecare este *modificat de* și în același timp *modifică* „schemele" celuilalt, căci cunoașterea ideală creează simultan și în egală măsură obiectul cunoașterii și cunoscătorul. Și dacă universul nostru este o condensare de energie realizată printr-un fel de „acord al părților", și dacă oamenii de știință nu pot ști niciodată cine asupra cui experimentează, atunci poetul este perfect îndreptățit să afirme că „lumea unui poem adeseori este mai adevărată decît însăși convenția lumii văzută prin simțuri"[38].

Nichita Stănescu, fiindcă este un înțelept, poate să accepte că există mai multe căi de a ajunge la el, dar numai un singur adevăr: „nu există un canal superior celorlalte, pentru a atinge adevărul, pentru că adevărul nu trebuie imaginat ca un punct, un punct fix"[39].

Poetul seamănă cu acei inițiați care se puteau ruga în orice templu, pentru că Dumnezeu îi vedea oriunde s-ar fi aflat, iar ei purtau în orice clipă în chiar inima lor pe Dumnezeu. „Starea poeziei" este totodată omogenizare și diferențiere (deschidere spre celălalt și fermitate interioară), credință de un anume fel și ecumenism.

[35] *Ibidem*, p. 463.
[36] Vezi nota 23.
[37] Nichita Stănescu, *Op. cit.*, p. 482.
[38] *Ibidem*, p. 304.
[39] *Ibidem*, p. 41.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

SEMIOLOGIA ȘI ONTOLOGIA POESISULUI

Oana Chelaru-Murăruș

În peisajul mai vechi sau mai nou al exegezei nichitastănesciene, de la Nicolae Manolescu, Eugen Simion, Ion Pop la Alex. Ștefănescu, Cristian Moraru ș.a. — pentru a nu cita decît cîteva repere — cartea Ștefaniei Mincu *Nichita Stănescu. Între poesis și poiein* (București, Editura Eminescu, 1992) marchează un moment distinct. Apărută la aproape un deceniu de la dispariția poetului, lucrarea inaugurează, credem, o nouă etapă în interpretarea globală a operei, demersul hermeneutic, desprins de festivismul conjunctural grație și unei necesare detașări în timp, țintind, fără disimulat orgoliu, spre generalizările sintetizatoare. Cantitativ, cartea se prezintă ca cea mai amplă monografie dedicată lui Nichita Stănescu, substanțial — ca un eseu critic în care intuiția și apetitul speculativ încearcă a se disciplina în cadrele oferite de semiotică și poststructuralism. Spre aceste direcții metodologice se îndreaptă nu numai „gustul" autoarei, ci și o mărturisită opțiune, reclamată de nevoia de sincronizare a cercetării cu acuta modernitate a operei lui Nichita Stănescu. Urmărind așadar nu structura, ci procesul „textualizării poetice", jocul subtil al semnelor în actul structurării sensului, „drama limbajului" ce-și asumă ruptura semnificantului de semnificat, posturile tragice ale emitentului etc., cartea Ștefaniei Mincu continuă preocupările mai vechi ale autorei *(Nichita Stănescu* — Texte comentate, București, Albatros, 1987), augmentîndu-le, dar și perspectiva semiotizantă a lui Marin Mincu din *Eseu despre textul poetic*, II (București, Cartea Românească, 1986), ale cărui sugestii par a furniza tema fundamentală a lucrării pe care o luăm în discuție: „... Nichita Stănescu [...] a ales să traverseze în mod conștient tragedia semnificantului cu toate consecințele ce decurg de aici. El atrage cuvintele la o opțiune către real, avînd curajul de a accepta pentru sine sciziunea, ruptura între materia verbală și real, între sens (înțeles) și expresia semnificantă care devin entități autonome aflate într-o dramatică urmărire reciprocă" *(op. cit.*, p. 222—223).

Eseul Ștefaniei Mincu procură mai cu seamă o lectură incomodă. Pentru cititorul profan ea ridică insurmontabile (dar motivate) dificultăți terminologice, care sînt ale exegezei, în măsura în care sînt ale poeziei în sine. Pentru criticii consacrați ai operei lui Nichita Stănescu lucrarea devine incomodă printr-un polemism ușor agresiv, printr-o delimitare uneori prea subliniat tranșantă a demersului propriu, deși fructifică, credem, nuanțînd la modul analitic, intuiția fundamentală a lui Nicolae Manolescu ori Ion Pop în legătură cu „spectacolul poeziei în acțiune" (căruia ultimul i-a consacrat o admirabilă monografie). Pe poetician, stilist sau lingvist cartea îl deconcertează prin libertatea (asumată, ce-i drept) în folosirea terminologiei de specialitate, frizînd uneori prețiozitatea, și prin sfidarea rigorii academice în prezentarea materialului (absența unei bibliografii critice, lipsa unor glo-

RITL, XLI, 1993, nr. 3—4, p. 297—303, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sări în cazul terminologiei cu uz diferențiat după școli ori curente, pe alocuri o anume prolixitate a frazei etc.).

Dincolo însă de riscurile inerente criticii eseistice (de certă orientare „Tel-Quel"-istă), cartea este incitantă, propune o arhitectură coerentă și deschide, mai cu seamă, nenumărate sugestii fertile pentru o cercetare viitoare, abolind cu luciditate monopolul exhaustivității.

Cele șaptesprezece capitole ale cărții (la care se adaugă o concluzie sintetică) nu sînt orientate spre acoperirea egală „în suprafață" a tuturor volumelor (tematică, motive, figuri etc.) și cu atît mai puțin spre trasarea unor etape ale evoluției poetice, a căror justificare este pusă sub semnul întrebării. Interesează refacerea coerenței demersului poetic, acele linii ce desenează traseul interior al poesisului, „punerea poeziei în act": „materialitatea și corporalitatea percepției", „tragismul opțiunii la real" a poeziei, „demetafizicizarea poesisului", dejucarea metaforei în metonimie și nașterea „metaforei literale", „ontosul nodului" și al „semnului", „semnificanța necuvîntului" etc. Atenția criticului privilegiază *Elegiile* și cele trei volume finale *Epica Magna*, *Operele Imperfecte* și mai ales *Noduri și semne*, considerate adevărați piloni de susținere ai ansamblului, momente cruciale în care poezia, conștientă de sine, cristalizează o estetică inedită, pe deplin individualizată în raport cu poetica interbelicilor (Blaga, Barbu, Arghezi), dar cu care păstrează, firește, puncte de contact creator.

Din materialul bogat și stufos al lucrării, prezentarea de față se vede constrînsă să aleagă cîteva „noduri" ce constituie, inevitabil, un traseu subiectiv și, probabil, derapant de lectură și de comprehensiune.

După o minimală trecere în revistă a exegezei consacrate poetului, cu uzul și abuzul ei, urmează în primul capitol, *În căutarea unui nou principiu poetic sau transgresarea poeticității*, punerea abruptă a propriei teze: situarea lui Nichita Stănescu într-un context postmodern prin ridicarea la o poezie „metalingvistică" prin care „să se producă însăși ruptura semnului", transgresarea sistemului din interiorul lui, o poezie „demetafizicizată", revelînd puncte de contact cu Arghezi, „un prim poet antimetafizic la noi, la modul conștient și premeditat" (p. 13).

Capitolul II *„Materialitatea și corporalitatea percepției"* încearcă în mod convingător să spulbere prejudecata, superficial întemeiată, în legătură cu caracterul „abstract" al imagisticii nichitastănesciene. O „percepție anatomică" a sensului (cum observaseră Nicolae Manolescu și Marin Mincu) ne întîmpină în primele volume, *Sensul iubirii* și *O viziune a sentimentelor*, filtrînd palpabil, concret „viziunea sentimentului". Corporalitatea percepției rămîne o coordonată a poeziei, prelungindu-se pînă în ultimul volum antum unde „înainte de a deveni semn premonitoriu [...] nodul e *trăire, percepție*" (ș.a., p. 27). Percepția vine să înlocuiască „reprezentarea imaginară", substituind astfel iluzia întregurilor prin „fîșii de realitate" trăită. Demersul ține de orientarea poeziei post-moderne de la „fictiv" la „hiperreal" (uneori halucinatoriu), de la metaforă la „literal". Glosînd, am zice chiar excesiv, pe marginea eseului lui J. P. Sartre *L'imaginaire*, autoarea își extrapolează observațiile la ansamblul operei lui Nichita Stănescu: corporalitatea fericită a percepțiilor din primele volume devine în *Noduri și semne* o „jubilare negativă", conducînd la „imagini hipnagogice, de coșmar filmat pe viu" (p. 40).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Seducătoare în principiu și probabil validată de realitatea operei poetice, intuiția autoarei se cerea fundamentată nu numai în plan speculativ-estetic, ci și în realitatea textuală a întregii opere. De altfel, am sentimentul că, pe tot parcursul demonstrației critice, analiza de text a suferit un soi de „efasare" prin argumentarea deseori în exces a demersului speculativ-teoretizant. Chiar născut din intuiții sigure și percutante, acesta dă deseori impresia că „gliseză" pe suprafața textelor, impresie întreținută de existența unui vădit dezechilibru cantitativ între referința concretă la text și comentariul critic ce amenință să transforme textul în pretext.

Capitolul III, *Etape ale procesului poetic*, rezumă evoluția poetului, insistînd mai ales asupra unității structurale a avatarurilor lirice. Reține atenția interpretarea originală a volumului *Noduri și semne* ca „structură premeditat simfonică", în care lirismul s-a esențializat și sublimat în semnificanți puri, a căror sintagmatică exprimă „wagnerian esența muzicală a sufletului omenesc" (p. 71).

Capitolul *Poezia înțeleasă ca act* încheie, practic, prefațarea problemelor de fond ale operei ce vor face obiectul analizei în următoarele capitole. Considerată a fi o cheie indispensabilă de accedere la esența operei, ideea că poezia nu își bazează demersul pe reprezentare, ci pe act" nu este nouă (cf. de exemplu monografia lui Ion Pop, care o dezvoltă pe larg), dar suscită binevenite nuanțări. Comutarea poetică de la reprezentare la act este privită ca un reflex al „demetafizicizării" lirismului, căruia nici lumea, nici cuvîntul nu-i precedă și în care totul „se face", „e o întîmplare a lui a fi". Pe bună dreptate, avertizează autoarea, poetica actului creator (în care subiectul se surprinde pe sine, supraconștient, în chiar procesul facerii poeziei) nu trebuie confundată cu „actul scriiturii" ce generează prin jocul semnelor „textul", ea se suprapune peste o „poietică" și reclamă metodologii de investigare care să depășească statismul imaginii, al reprezentării. Criticul vede, în special în cele trei volume finale, „un triptic al investigării actului artistic cu «epica» lui *(Epica Magna)* cu «estetica» *(Operele imperfecte)* și cu intrarea propriu-zisă în semn, ca fenomenologie *(Noduri și semne)*" (p. 79). Observațiile cele mai consistente vizează volumul final, asupra căruia se revine de mai multe ori de-a lungul lucrării, chiar redundant. „Nodul" este asimilat actului poetic prin care „trăirea pătrunde în semn", în vreme ce concretizarea în expresie, „Semnul", nu este decît o încremenire, „o moarte a actului". Între primatul trăirii și tendința închiderii în durata semnului se consumă, implacabil și tragic, destinul poetului ca „animal semiotizant" (ghilimelele ne aparțin).

Un capitol dens în ideație este cel dedicat *Elegiilor*, în care Ștefania Mincu vede, ca majoritatea criticilor, revoluția stănesciană și piatra unghiulară a poeticii sale sui-generis. Teza fundamentală a exegetei, care o distanțează de opinia critică curentă, este aceea că, în *Elegii*, Nichita Stănescu ne oferă nu o fenomenologie a poeticului pornind de la Logos, de la semnul preexistent, ci o cosmologie a „vorbirii fără de margini ca experiență trăită, ca act la scara umanului" (p. 87); nu o transcendență a semnului (care nu poate fi vorbit în afara umanului), ci o dramatică situare a subiectului în interioritatea opresivă a limbajului *(Elegia I)*. Un asemenea sistem poetic, fără puncte de sprijin în afara sa (fără mistică sau metafizică) va pulveriza clasicele mecanisme analogice, conferind „oricărei metafore statut de lite-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ralitate", va aboli prejudecata sensurilor preexistente, dînd autonomie deplină semnificanților.

Itinerarul *Elegiilor* este urmărit în liniile sinuoase ale conștiinței poetice care se caută pe sine în spațiul cuvîntului. Elegia a II-a ar da seamă despre „despărțirea sinelui de sine prin înlocuirea cu un cuvînt (p. 95) și despre pericolul „fetișizării maxime a cuvîntului" (p. 95). Elegia a III-a „abordează din perspectivă proprie dielectica spirituală a individului" (p. 97), o fenomenologie ce surprinde momente alternante de „contemplare", „criză de timp" și iar „contemplare", din care se decantează și alternativele opțiunii poetice: explorarea limitelor cuvîntului pînă la ermetizarea discursului și ruperea de real sau, dimpotrivă, ștergerea individualității discursului prin lăsarea sinelui în puterea devastatoare a verbului. A IV-a elegie este aceea a luptei dintre „visceral" și „real", pendulînd dramatic între „elegiacul trupului" și „provizoratul spiritului". Elegia a V-a este un discurs kafkian al „disculpării și justificării de sine" în fața realului mereu identic cu sine discurs aflat, ca și elegia următoare, sub urgența opțiunii între exterioritate/interioritate, trup/spirit, visceral/real, eu/altul (p. 111). A VII-a elegie propune cu titlu de experiment „opțiunea la real", care nu e — în viziunea Ștefaniei Mincu — decît o iluzorie soteriologie de moment, o falsificare, o experiență negativă, nu pozitivă, așa cum o receptase conștiința critică. Elegia a VIII-a, „hiperboreeana", este cea „a cunoașterii cu sufletul", prin revelație directă urmată în elegia a IX-a, a „oului" de o revenire la un sine „in statu nascendi", tragică naștere spirituală în spațiul închis al unui „ou negru". Elegia vorbește despre virtualitatea sensului înainte de intrarea în semn, despre problematica nașterii perpetue, a „incubării subiectului neregăsit", ce va reveni concentric în toate volumele lui Nichita Stănescu. *Omul-fantă* — mult comentata anti-elegie a ciclului — este privită nu ca încarnare a sistemului hegelian, ci ca o reacție polemică la filosofia spiritului ce reduce individul la o pură absență. Omul-fantă e „fisură necesară pentru ca Ideea să se poată încorpora" (p. 126) Poemul n-ar fi decît un „simulacru hegelian", o formă a „transgresiei prin conversie" a convențiilor și modelelor culturale preexistente, atît de caracteristice poeziei stănesciene, dar și poeziei în genere. Elegia a X-a (Sunt) — Elegia prin excelență — deplînge lipsa unui organ total de cunoaștere („organul-fără-nume"), dar și a unor organe pentru real, „pentru imanența totală în lucruri". În fine, Elegia a XI-a propune opțiunea fundamentală prin „ieșirea în munciile de primăvară" ale spiritului, ale creației, care să unifice subiectul cu obiectul. Astfel, itinerarul *Elegiilor* începe cu acel „el" al cuvîntului, ce apare ca transcendent, și sfîrșește cu un „eu plin al discursului", cu o „regăsire de sine a subiectului ca semnificant, ca cel care semnifică" (p. 152).

Greu de rezumat fără amputări simplificatoare, capitolul ne propune, ca și comentariile anterioare ale autoarei pe această temă, o demonstrație strînsă, tensionată ideatic, discutabilă poate în unele detalii ale ei, dar nu și în coerența-i ordonatoare. Esențială mi se pare observația Ștefaniei Mincu că Nichita Stănescu fundamentează, o dată cu *Elegiile*, o poetică a eului „concret și imanent" care însă „se pune pe sine — în gramaticitate — ca transcendent" (p. 140), radicalizînd astfel în poezia noastră „lirismul" bacovian al „stării".

Lucrarea progresează cu interesante observații asupra *Demetafizicizării și demitizării cuvîntului*, act a cărui consecință este „refuzul categoric al cu-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

vîntului ca semn, ca literă scrisă" (p. 153). Refuzul scripturalului static este răscumpărat de opțiunea poetului pentru o estetică a cuvîntului vorbit, dinamic, jucat scenic, „teatralizat", mai ales în ultimele volume. O asemenea poezie privilegiază funcția fatică și conativă, căutînd totodată să refacă „tonul", „timbrul", „înălțimea" etc., într-un cuvînt, glasul eului enunțiator. În plan semantic această „poetică a vorbirii" antrenează o gamă largă de deturnări (imposibil de menționat aici) care nu sînt simple „abateri" de la normă (în accepția clasică de-acum a stilului), ci transgresii din interior ale sistemului lingvistic, de fapt tot atîtea subversiuni ce mizează — idee interesantă — pe modul argotic de a substitui sensul, nu (preponderent) prin metaforă, ci prin metonimie și sinecdocă. Metafizicul este astfel dejucat într-un sens postmodern spre o zonă de literalitate și spre „o gramaticitate mai aproape de modul specific al conștiinței individuale a expresiei, de percepția timpului trăit" (p. 169). Autoarea nu procedează la o analiză în fapt a tuturor acestor „tehnici" și nici măcar la o taxonomie exhaustivă a lor, meritul cărții rămînînd însă, indiscutabil, acela de a sugera direcțiile unei cercetări ulterioare.

O atenție ce poate părea excesivă se acordă în cîteva capitole ultimelor volume *(Epica Magna, Operele imperfecte, Noduri și semne)*, considerate a cristaliza și finaliza, într-o etapă compactă, demersul estetic al operei. Opinia, în voit contransens cu cea a criticii literare mai vechi, se susține cu o luxurianță argumentativă imposibil de rezumat în paginile de față decît în linii mari.

„Epica Magna" e privită ca epopeea în răspăr a unei Troie de după războiul troian, o epică fără glorie — spațiu al tăcerii, al „ruperii" cuvîntului prin suprasaturație semiotică. Uriașa producție de sens fără sens transformă poetul (emitentul) „într-un simplu medium al semnului [...] un mijloc de transport al cuvintelor către cuvinte, curea de transmisie a ceva care se exprimă prin el" (p. 179).

Epica Magna pregătește „estetica de emergență" din *Operele imperfecte*. Aici poetul demolează vechi canoane ale perfecțiunii estetice („Lecția despre cub", „Lecția despre cerc"), demitizînd și demascînd, pe rînd, „epica fără obiect", confuzia operei cu structura, mituri consacrate (lupta cu îngerul), mecanismul tropilor etc. atrăgînd totul într-un spațiu al derizoriului în care pînă și titlurile poemelor sînt scrise cu minusculă. Incluzîndu-se și pe sine în timpul de estetică vizat de ironie, N. Stănescu țintește, probabil, către articulațiile sclerotice ale oricărui tip de discurs, către rupturile funciare ale limbajului însuși.

Metaforei vii sau literale i se consacră un foarte scurt capitol, care mi-a indus, personal, o stare de așteptare frustrată, deși Ștefania Mincu revine asupra problemei în cîteva rînduri și în corpul lucrării. Teza se vrea transparent formulată, poetul transcende metaforicul în literal, în încercarea, nu singulară în acest secol, de a exprima realul „fără rest". Reflex al antimetafizicii sale, care postulează „lipsa de exterioritate în universul semiotic uman" (p. 199), poezia nu poate experimenta decît abolirea metafizicului prin însăși utilizarea metaforei împinsă la limita sensului „propriu", care e funcție de emitent. E o literalitate construită în interiorul discursului (nu una obiectiv-referențială) și reclamă o „alianță provizorie" a emitentului (cel care semnifică) și receptorului „în privința codurilor" (p. 196). Motivată la nivelul filosofiei limbajului ca demers cognitiv și estetic (trimiterile la

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Paul Ricoeur, J. Derrida, J. Kristeva, Husserl, Heidegger abundă), metafora literală rămîne totuşi o ecuaţie nerezolvată prin atentă investigare aplicată pe text (ceea ce pare a fi principala carenţă a exegezei).

Cele două capitole-pereche *Ontosul semnului* şi *Ontosul nodului* glosează în continuare pe linia deschisă în capitolele *Materialitatea şi corporalitatea percepţiei* şi *Poezia înţeleasă ca act.*

Pentru poetul post-modern semnificatul e doar o „tensiune de sens", un halou semantic ce reclamă imperativul percepţiei. Actul perceptiv transformă obiectul în obiect-semn, ce trimite direct la substratul său ontologic. Spre deosebire de imagine sau de simbol, obiectul-semn sau semnul-obiect e aparenţă pură, reducere la semnificant. Autoarea conchide că „în poezia lui Nichita Stănescu se întîmplă tocmai acest lucru de o importanţă covîrşitoare, semnul concret, aparenţa «fără rest», «obiectul-semn» are aceeaşi funcţie topologică în semnificare ca şi abstracţia pură" (p. 211).

În volumul *Noduri şi semne*, Ştefania Mincu vede, cu o remarcabilă intuiţie, o nouă (şi din păcate ultimă) fenomenologie a actului poetic — nu o aventură a conştiinţei în act ca în *Elegii*, ci una în interiorul semnului, înţeles ca simptom al fiinţei, al morţii şi înlăuntrul *nodului*, „care este netranscendent, presupune inerenţa vieţii" (p. 224). Între „realul existenţei" (al nodului) şi „realul semnului" se consumă experienţa poetică a morţii, care nu mai naşte filosofie ca la predecesori, ci o senzaţie de o extraordinară acuitate. Mişcarea de du-te-vino (mediată uneori de trecerile fulgerătoare prin „tunelul oranj") între viaţă şi moarte, între „nod" şi „semn" descrie curba sinusoidală şi profund muzicală a volumului, receptat ca macrotext. Drumul de la moartea ca experienţă trăită (percepută) la moartea ca realitate semnificată există în şi prin reiterata moarte a „nodului" în încremenirea „semnului", în şi prin aventura limbajului.

În capitolul consacrat *„Semnificanţei necuvîntului"* — ultimul pe care îl vom detalia — Ştefania Mincu face nu o tipologie a modalităţilor de aberare a cuvîntului în poezia lui Nichita Stănescu, ci un excurs teoretic care sugerează mai mult liniile unei cercetări viitoare. Concept fluid, polisemantic, „necuvîntul" nichitastănescian presupune un *trans-*, un *hiper-*, o *supra-*, adică o transfrastică (un semnificant — text), dar şi un *non-*, adică un asintaxism, nu de tipul celui barbian, ci ca regresie spre literă care este o „insignificanţă; ea are sens numai în cuvînt" (p. 239). Se trec fugitiv în revistă (după Roland Barthes) figurile şi variantele de abnormizare a limbajului, de la antanaclază (repetiţia generatoare de mutaţii semantice), anominaţie (evocarea formală a unui cuvînt prin altul), cifrarea prin transpoziţie, pînă la amalgamul indescifrabil de sunete. Se adaugă exploatarea inedită a regimului semantic al unui cuvînt, mergînd pînă la elipsa sensului, dar mai ales fenomenul de dejucare a metaforei prin metonimie, asupra căruia autoarea insistă mai mult. Metonimia deconstruieşte productiv realul, „neagă şi reconstruieşte simultan partea şi totul" (p. 245) printr-o totală aderenţă la real. Sub aparenţa ludică — observă cu îndreptăţire Ştefania Mincu — se ascunde o conştiinţă tragică a jocului intrinsec al limbajului însuşi în real, ce reclamă o „dejucare" prin necuvînt, din disperare de cauză.

Din capitolele finale, pline de sugestii interesante, reţinem doar pe aceea legată de năzuita evoluţie a poetului către o scriitură „impersonală", care se lasă numai parţial ghicită în *Noduri şi semne*. Nu este o opţiune pentru un tip de „subiect suprapersonal" ca la Mallarmé, ci „o impersonalitate

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

a durerii care sugerează împăcarea orfică, estomparea pateticului pînă la ecoul îndepărtat" (p. 325). Estomparea instanței discursive din această „înaltă, nedistinctă de vorbire/din care absentează tu și eu" (Nichita Stănescu) este, după opinia mea, un avatar obligatoriu spre care conduce întreaga evoluție a operei. Afazia tîrzie a lui Bacovia, emertismul „dogmatic" al lui Barbu, abandonul voluntar al lui Rimbaud după ce experimentase „dereglarea" profundă a tuturor simțurilor — sînt tot atîtea puncte-terminus în care Poezia își devorează emitența. Subiectul „zerologic" ar fi fost o ultimă postură a poetului Nichita Stănescu, asumarea ultimelor consecințe, ale intrării în ruptura semnului.

Dincolo de unele excese „Tel-Quel"-iste care amenință să transforme textul în pretext, de o anume polixitate a ideației, predispusă pe alocuri la derapaje terminologice, cartea Ștefaniei Mincu rămîne, indiscutabil, o lucrare de referință pentru oricine dorește să se aventureze într-o exegeză viitoare. Problema ce rămîne deschisă este aceea a adecvării metodologiei la natura obiectului cercetării, a sincronizării ei cu modernitatea operei, pe care să o „traducă" fără a o trăda.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

LA IZVOARELE POEZIEI (I)

Alexandru Ciorănescu

I. A TREIA ARTICULAȚIE: LITERATURA

Datorită analizei deosebit de pătrunzătoare a lui André Martinet, știm acuma cu toții că existența complementară a două nivele deosebite de articulare este una din caracteristicile specifice cele mai importante ale oricărei limbi. Primul nivel cuprinde toate problemele legate de unitățile semnificative, de flexiunea și de sensul cuvintelor, grupurile sintactice și compoziția discursului. A doua articulație privește combinațiile sunetelor elementare lipsite de semnificație, pe care le cunoaștem sub numele de foneme. Cu alte cuvinte a doua articulație e cea care permite pronunțarea sunetelor articulate, pe cînd primul nivel cuprinde toate posibilitățile de formulare ale asociațiilor sonore care au un înțeles propriu. Prima articulație ar putea fi imaginată potrivit cu modelul molecular sau celular, în care niște elemente simple, cu autonomie foarte limitată, se organizează în conformitate cu anumite afinități cu putere de lege; a doua articulație ar fi atunci asemănătoare cu nivelul atomic, în care particulele elementare se identifică mai ales prin capacitatea lor de a forma ansambluri.

Pentru cei care nu sunt obișnuiți cu vocabularul tehnic al structuralismului e cazul să amintim că, într-un mod mai puțin pertinent, știam toți, cu mult înainte de apariția structuralismului, să distingem cele două nivele linguistice, care nu sunt decît echivalențe ale gramaticii (morfologie, sintaxă, stilistică, retorică) sau ale foneticii. Din punctul nostru de vedere, nuanțele sau diferențele ambelor terminologii nu sunt transcendente, cel puțin pentru moment.

În realitate, ceea ce trebuie reținut din repetiția acestor noțiuni elementare e imaginea limbii concepute ca un lanț fluid și infinit de structuri ale cărui inele se prezintă, într-un mod destul de ciudat, în număr extrem de limitat. Regăsim în această imagine aceeași asemănare cu chimia organică, în care se dispune de un număr extrem de redus de elemente fundamentale, care permit totuși un număr infinit de combinații diferite. Printr-un procedeu mai mult sau mai puțin similar, orice limbă dispune în termen mediu de vreo 30 de elemente sonore, cu ajutorul cărora își construiește un vocabular de mai multe zeci de mii de cuvinte, care se pot combina într-un număr infinit de discursuri deosebite. Cu un număr limitat de regule și de structuri paradigmatice, orice limbă e capabilă să dispună cuvintele în combinații din ce în ce mai complexe și variabile la infinit.

Pare surprinzător faptul că numărul de ordine al celor două articulații reținute nu corespunde cu raporturile lor reale. Cum structura simplă e materia primă a structurii complexe, logica cere ca locul produsului să vină

RITL, XLI, 1993, nr. 3—4, p. 305—320, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

după al producătorului. Atribuind locul al doilea fonemelor, unități simple a căror absență ar face imposibile structurile semnificative, analiza linguistică pare a fi pus subsolul la etaj. S-ar putea ca această observație să nu fie pertinentă. Situația e destul de clară și s-ar părea că un război de cuvinte nu e necesar. Dacă am acceptat ideea că există două nivele, e de ajuns să știm că există; locul fiecăruia poate foarte bine să depindă de importanța pe care i-o acordăm. Cînd doi inși mănîncă la aceeași masă, nici unul din cele două scaune nu ocupă un loc preferent.

Totuși, cuvintele nu sunt niciodată nevinovate. Pentru buna înțelegere a discuțiilor noastre viitoare, trebuie să insistăm asupra acestui punct, ca să nu mai avem nevoie să revenim. Limbajul cifrelor pledează în sens contrariu analizei linguistice. Cînd așezăm două obiecte, unul poate fi pus înainte, înapoi sau alături de celălalt. De altă parte, în seria 1, 2... se înțelege că 2 se compune și se așează plecînd de la unu, față de care are oarecare datorie; ceea ce nu e cazul în numerotația celor două articulații. Importanța acestei observații devine evidentă, din momentul în care existența, sau cel puțin bănuiala existenței unei alte articulări, care ar fi a treia, se prezintă imaginației. Ca să putem vorbi de ea, trebuie s-o situăm în mod corect: care ar putea să fie legăturile eventuale ale acestei articulări cu celelalte două, despre care am vorbit pînă acum? Nu se vede bine prin ce subterfugiu li vom putea fabrica un arbore genealogic, pentru că drumul generațiilor a fost interceptat: dacă a treia articulație există, nu poate proveni din 2, ci din 1. Ca să evităm drumurile ocolite, va trebui să se țină seamă de faptul că sistemul numărării noastre a fost inversat: pentru noi 1 înseamnă 2 (articulația unităților semnificative), și 2 e 1 (articularea unităților nesemnificative). Am introdus această schimbare pentru claritatea expunerii și fără pretenția de a aranja mai bine mobilele vecinului. De altfel, în vederea aceleiași clarități, voi întrebuința cît mai puțin posibil acest limbaj cifrat.

E probabil că acest mic inconvenient nu a scăpat atenției linguistului; dar, dacă l-a văzut, nu s-a oprit ca să-l examineze mai de aproape. Din punctul lui de vedere, problema nu există și primejdia pe care o denunțăm noi e prea depărtată ca să fie reală. Pentru linguist, cele două articulații sunt minunat de suficente; dacă părerea unui nespecialist ar putea avea vreun interes, m-aș grăbi să spun și eu ca el. A doua articulație, a unităților semnificative, e capabilă de orice minune, și probabil pentru asta i s-a rezervat locul de onoare. Ea conduce, cu flautul ei fermecat, turma imensă a unităților semnificative; cuvintele, sintagmele, discursurile, poemele, romanele, tot ce se poate visa și n-a fost încă exprimat.

Orice operă literară fiind o unitate semnificativă autonomă, nu există nici o diferență de natură, ci numai de hipostază, între enunțarea unei poeme și publicitatea unui săpun de bărbierit; între cuvîntul golaș ca o crisalidă și totalitatea cuvintelor care compun *Les Chats* de Baudelaire. Cu alte cuvinte, din punctul de vedere al linguistului, suntem instalați totdeauna la același nivel și studiem aceeași materie primă. Discursul literar, care aparține nivelului de articulare al unităților significative, depinde de aceleași legi și se organizează potrivit cu aceleași structuri interne, cu toate că, la drept vorbind, are obiceiuri și comportări deosebite, despre care vorbește pe larg stilistica.

Toate aceste detalii sunt foarte clare, afară de ultimul punct. Analiza linguistică ne-a obișnuit prea mult cu coherența și pertinența structurilor,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ceea ce ne face să simțim, în acest peisaj foarte bine organizat, incongruitatea literaturii. Reluînd imaginea pastorală evocată mai sus, discursul literar nu face impresia că se prezintă în mijlocul turmei ca o oaie mai mult. Specialiștii au renunțat de mult să-l supună legii comune; se mulțumesc să-l întrebe, ca să învețe de la el care e pasul care-i convine, ceea ce însemnează că are gusturi și drepturi deosebite. Ne-ar plăcea să cunoaștem mai de aproape acest animal ciudat, care nu frecventează pășunile celorlalți și nu mănîncă din palma filologilor.

Ce e mai surprinzător e că filologii nu se formalizează. Se mulțumesc să alcătuiască inventarul extravaganțelor și apucăturilor poeziei, asupra cărora perorează cu complezență și cu jena secretă a celui care nu e sigur că a înțeles bine gluma. Stilistica îi studiază cu pasiune particularitățile și scoate din ele învățături care nu servesc la nimic și legi pe care nu suntem capabili să le descifrăm. Cercetează mai ales procedeele literare care se abat de la normele stabilite. Aceste abateri sunt destul de numeroase ca să justifice introducerea unui nou sistem de analiză, stilistica diferențială, metodă care nu și-a spus ultimul cuvînt.

În felul acesta devine evident că discursul literar, pe care am putea la fel de bine să-l numim poemă, poate și trebuie să fie definit prin structurile sale specifice, și mai precis prin structurile specifice care îl separă de nivelul strict linguistic. Firește, nu e cazul să întoarcem spatele limbii, de care depinde și în afara căreia n-ar putea fi conceput. E ușor de observat că această situație e un adevărat izvor de ambiguități, pe care de altfel nu aveam nevoie să le căutăm atît de departe. La nivelul literaturii tonul devine ambiguu, începînd cu numele. Discursul literar e mai întîi de toate discurs, ceea ce însemnează sau pare a însemna că trebuie să se supună ca orice alt discurs obligațiilor pe care le impune analiza linguistică. Dar în același timp e discurs literar, ceea ce limitează mult primul adevăr, pentru că nu mi se pare că linguistica a vorbit vreodată de un discurs botanic sau filosofic sau oricare altul, care să nu fie pur și simplu discurs.

Trebuie deci să considerăm, de o parte prezența unui discurs, și de altă parte prezența unui discurs literar. Cel din urmă e un evadat de sub tutela celui dintîi: în limite care încă n-au fost definite, și-a uitat de o fidelitate pe care n-o făgăduise, dar care părea înscrisă în natura lucrurilor. Pentru a putea simplifica, s-ar putea spune că scapă și nu scapă soartei lui, ceea ce reduce totul la aceeași ambiguitate. Nu dispunem de nici un instrument capabil să măsoare gradul de libertate pe care și-l permite poema. Rămîne totuși o întrebare fundamentală, la care ar trebui să putem răspunde: dacă discursul literar scapă destul normelor linguistice, ca să iasă de sub puterea lor gravitațională și să formeze, dincolo de legile lor, un nivel de articulație propriu și deosebit de celelalte? Definiția lui Paul Valéry, care face din literatură un limbaj în interiorul limbajului, și care de altfel seamănă mult cu altă definiție mai nouă, care face din literatură un parazit al limbajului, este oare o piruetă, o explicație prin tangentă, sau o adevărată definiție?

Întrebarea nu a fost inventată *ad hoc*. Raporturile linguisticii cu literatura pun multe probleme și linguiștii nu sunt ultimii care s-au preocupat ca să le rezolve. Un răspuns corect, dacă ar fi posibil, ar fi important din punctul de vedere epistemologic, ca și din cel metodologic. Problema ar fi pusă în termeni mai clari, dacă am compara circumstanțele nivelului 3 cu cele două nivele deja cunoscute.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

E evident că nivelul significantelor nu se confundă cu al fonemelor și că în același timp unul nu e străin, nici indiferent celuilalt. Ambiguitatea există în amîndouă, dar n-o observăm, dacă nu privim lucrurile mai de aproape. Fonemele se asociază pentru a forma unități de significare. În aceste unități e esențială nevoia de a percepe sunetele; dar în același timp, identitatea particulară a fiecărui sunet a dispărut. A dispărut fiind prezentă, așa cum cărămizile unui zid sunt în zid, nu pentru a continua să fie cărămizi, ci pentru a se pierde în unitatea superioară a zidului. Fie că e vorba de un text auzit sau citit, percepția literei sau a sunetului e absentă sau tergiversată. Cînd cineva spune: *L-am văzut*, auzul percepe sunetul *l*, dar inteligența a receptat *îl*. În franceză, percep *o* și concep *eau*. Cînd ascult sau citesc, identitatea și valoarea proprie a fiecărui fonem îmi sunt la fel de indiferente ca dinții cînd sunt ocupat cu mîncarea. Afară de cîteva excepții, sunetele sunt simple elemente funcționale, topite într-un discurs.

Poate că la fel se întîmplă și la nivelul literaturii. Discursul își organizează în el unitățile semnificative, în care fiecare sintagmă depășește interesul propriu și se topește în sensul total al discursului. Cînd Apollinaire scrie că *les vaches du couchant meuglent toutes les roses*, nu reținut conținutul nici uneia din sintagmele pe care el are aerul că mi le propune. Practic nici una din ele nu conduce spre un referent real, nici, dacă ne menținem în condițiile unei lecturi non-poetice, nici unul din termenii întrebuințați nu e pertinent. E evident și mai mult decît evident că poetul nu-mi propune o astfel de lectură. Pentru a înțelege, pentru a participa, trebuie să scutur fiecare cuvînt de înțelesul lui prim, de luminile directe ale discursului ne-literar, care nu fac decît să mă orbească și să inventez cu poetul un univers diferent în care adevărurile vin de dincolo de cuvînt. Poetul nu oferă sintagme, ci pîinea și sarea care arată că am intrat în regatul lui. A discuta gustul pîinii sau calitatea sării însemnează a-i refuza invitația.

Așa fiind, se impune un corolar. Se știe că specificitatea fonemelor nu se definește prin aceleași norme ca structurile morfologice sau sintactice. De exemplu, caracterul discret al semnului sau dezvoltarea liniară a mesajului nu sunt transferabile de la un nivel la altul al discursului. Prin extrapolare și plecînd de la premiza că literatura formează al treilea nivel, deosebit de celelalte, putem presupune că structurile nivelului 2 pot subsista în al treilea nivel, dar limitate la simplul examen linguistic. Din punctul de vedere al poemei, n-ar fi nici pertinente, nici utile. Lingviștii admit în parte acest punct de vedere, fără să aibă nevoie de ipoteza unui al treilea nivel. Prin simplă intuiție, nu se lasă convinși de valoarea normelor linguistice aplicate fără discernămînt analizelor literare. De altă parte, e ușor să întoarcem pe dos această propoziție: dacă e adevărat că normele admise ca valabile pentru al doilea nivel nu sunt suficiente pentru analiza literară, e evident că literatura aparține unui nivel deosebit.

S-ar putea spune că suntem destul de pregătiți pentru a postula acest al treilea nivel. Din păcate, suntem departe de a fi ajuns la un rezultat satisfăcător, pentru că nu e ușor să stabilim specificitatea acestui nivel. Îndoiala rămîne, dar situația nu pare dramatică. Pentru cei mai mulți, locul rezervat poemei în interiorul analizei linguistice pare satisfăcător. Linguistica e consacrată studiului limbii, și limba nu e un simplu instrument indiferent: e corpul sensibil și probabil însuși sufletul literaturii. Limbajul are o funcție specifică fundamentală, comunicarea, care e și obiectul literaturii.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În sfîrșit, comunicarea presupune un conținut, pe care lingviștii preferă să-l numească mesaj; și conținutul poemei poate fi considerat de asemenea ca un mesaj, așa cum îl înțelege lingvistica, fără nici o dificultate.

În felul acesta lingvistul care analizează o poemă nu pierde nici unul din avantajele obținute de disciplina lui și nu se prezintă dezarmat. De altă parte, această situație nu împiedică pe criticul literar, fie că e istoric al literaturii, comparatist, psiholog, impresionist sau structuralist, să întrebuințeze alte metode diferente pentru a examina conținutul aceluiași mesaj. În literatură e loc pentru toată lumea. Nu e deci cazul să stabilim frontiere acolo unde ele nu sunt cerute de împrejurări, unde tranzițiile se fac lin și fără greutate, unde lingvistul se simte în mod firesc la el acasă.

Toate aceste detalii nu sunt poate atît de clare cît le-am fi dorit. Știam de mai înainte că limbajul literaturii nu posedă virtutea pertinenței: ar fi surprinzător să căutăm această virtute în limbajul pe care îl întrebuințăm pentru a descrie problemele literaturii. Toate cuvintele sunt locuite de neajunsuri și de înțelesuri îndoieluice, — ca să nu mai vorbim de surprizele pe care ni le rezervă conceptele. Nu se poate dovedi că vorbim toți aceeași limbă (în literatură). De altă parte, cînd ne folosim de o îmbrăcăminte oarecare de haine gata pentru compoziția unei poeme, riscăm să înghesuim într-un singur sac obiecte similare în aparență, fără să examinăm incompatibilitățile eventuale. Critica literară își atribuie un drept de examen și de cenzură asupra discursului literar, și mai sus am spus deja că ideea pe care ne-o facem despre discursul literar în general e ambiguă și insuficient definită. Nu va fi inutil să privim lucrurile mai de aproape.

Avem dreptul să afirmăm, cum facem de obicei, că discursul literar e o comunicare? Pentru lingviști, comunicarea se definește ca o enunțare produsă de un vorbitor, informator sau autor al discursului, și primită de un interlocutor. Prezența interlocutorului nu e întîmplătoare; comunicarea implică în mod necesar un răspuns și tocmai din această pricină e considerată ca un fapt social și încadrată în grupa schimburilor. E evident că literatura elimină ideea de comunicare sau de schimbare între subiectul care vorbește și un interlocutor care nu și-ar merita numele. Legăturile care se stabilesc între ei doi sunt de o natură cu totul diferentă. În prezența unei comunicări (în înțelesul lingvistic), interlocutorul poate alege între două atitudini diferente, potrivite cu natura informației; dacă aceasta e problematică sau asertivă, și prin urmare se poate discuta sau dezbate, ne putem aștepta la o comunicare cu dublu sens, în care interlocutorul poate deveni vorbitor, și vice-versa. În alte cazuri, enunțarea apodictică încuie ușile discuției și comentariilor. În acest caz, interlocutorul nu are posibilitatea de a modifica conținutul mesajului, chiar dacă a rămas deschisă comunicarea. Dacă schimburile nu se pot stabili în ambele sensuri, vina nu e a informatorului. O frază apodictică, de tipul: „Ion a murit sîmbătă" nu e negociabilă și orice răspuns ar fi un comentariu inutil și lateral. Împingînd observația situației pînă la ultimele ei consecințe, vom înțelege că numele de comunicare nu descrie corect mesajele aparținînd ultimei categorii. În aceste cazuri, nu mai e vorba de o comunicare, ci de un comunicat.

E ușor de înțeles că discursul literar face parte din această categorie de mesaje cu aspect de comunicat. Cititorul nu intervine în constituirea mesajului, nu-l discută cu autorul și prezența lui nici măcar nu e prevăzută în mod explicit. Dacă putem considera textul literar ca o comunicare, nu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

e mai puțin adevărat că acest mesaj n-a fost destinat receptorului X sau Y. Într-un fel destul de curios, un roman sau un volum de versuri nu e destinat nimănui, e o butelie aruncată în necunoscutul valurilor, poate pentru a conjura singurătatea vorbitorului, poate pentru a naște interlocutori, poate pentru alte motive, pe care le vom descoperi pe îndelete.

Cît despre cititorul-receptor, poziția lui e la fel de ambiguă. Ca într-un film sau un spectacol de teatru, și chiar mai mult decît acolo, cititorul are conștiința că nu locuiește în același spațiu. Nu numai că nu poate modifica mesajul primit, dar accesul lumii literare îi rămîne interzis. Cititorul consideră poema cum ar privi peștii dintr'un acuarium: sunt lîngă el, dar nu-i poate atinge fără să spargă geamul sau să strice jucăria. Cititorul este și el victima singurătății necesare pe care fără îndoială o simțise autorul, la vremea lui. Epoca modernă a simțit acest inconvenient, pe care încearcă să-l suprime inventînd figura criticului, imaginat ca un interlocutor, care dă replica autorului. E o iluzie greu de susținut, pentru că dialogul criticului cu autorul e un dialog între surzi.

Cu toate acestea, dacă e adevărat că discursul literar e un comunicat pe care unul îl ascultă și altul îl ignoră, acest fel de comunicate nu e singurul de această speță. Societatea și viața modernă ne oferă numeroase exemple de toate felurile, și nu numai în cîmpul linguistic. Panoul care, pe marginea unei șosele, semnalează atenției automobilistului proximitatea unei dificultăți de circulație, are o valoare de informație, deși e un simplu simbol, care se propune și nu se impune trecătorului. E un mesaj care nu știe cu cine vorbește, lasă indiferent pe călător și pe care conducătorul unei turme de oi poate nici n-ar ști să-l interpreteze. La fel informațiile de presă, jurnalul vorbit, manualele, legile sunt texte care informează. Toate informează în același mod definitiv, care nu se așteaptă la un răspuns și ignoră ideea de interlocutor. Toate aceste informații sunt spuse ca să fie spuse, pentru ca fiecare să profite de ele, cu condiția să vrea să profite.

S-ar putea susține că poema se află în aceleași condiții: comunicarea se produce în același fel între un centru de informație, care e autorul, și un cititor care primește mesajul, chiar dacă nu răspunde, — mesajul fiind, firește, un discurs. Să amintim, înainte de a continua, că în situația descrisă pasivitatea interlocutorului sau receptorului nu e determinată de autorul mesajului, ci de caracterul peremptoriu al conținutului comunicat. Această observație nu e inutilă. Așa se produce informația, în toate cazurile de comunicat peremptoriu. În cazul comunicării unui discurs literar, conținutul mesajului e totdeauna peremptoriu, cu deosebirea considerabilă că mesajul literar nu e peremptoriu decît din necesitatea de a afirma ceea ce nu e adevărat. Această situație nouă ne obligă să examinăm mai aproape natura conținutului comunicat.

Mesajul e în același timp formă și conținut. În linguistică și în cibernetică se prezintă ca un sistem de semne transmis de un emițător care pune la dispoziția receptorului informația cuprinsă în textul comunicat. Transmiterea unui mesaj presupune întrebuințarea unui cod sau sistem de semne, a cărui primă condiție e inteligibilitatea. Această calitate se obține prin stabilirea de comun acord a unui complex de transmutații numerice sau simbolice, pe care receptorul le cunoaște de mai înainte. Aceste condiții nu sunt respectate de mesajul literar.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Într-adevăr, inteligibilitatea nu e un caracter specific al discursului literar: poate fi dată sau refuzată sau propusă în mod unilateral de emițător; dar nu cunosc nici un exemplu de cod comunicat de autor în mod explicit și anticipat. E adevărat că autorul ușurează uneori interpretarea mesajului, prin anumite piste și perspective care anticipează descifrarea, dar aceste indicii sunt și ele codificate. E tot atît de adevărat că mulți retori și critici propun adeseori norme de descifrare a textelor literare dificile; dar aceste chei sunt stabilite dincolo de intențiile și de voința autorului și nu fac decît să atragă atenția asupra impasului receptorului în prezența unui mesaj a cărui înțelegere i-a fost refuzată de la început.

Inconvenientele acestei situații par evidente. În realitate nu sunt deloc evidente. E cu atît mai surprinzătoare acceptarea tacită a cititorului, care admite punctul de vedere al autorului și justifică comunicarea unui mesaj unilateral, codificat și care n-a fost niciodată negociat. Cititorul face de la început această concesie capitală, acest pact cu autorul și cu literatura, care consistă în angajamentul de a considera aserțiunile literaturii ca adevăruri indiscutabile. Nu se poate spune că cititorul a fost păcălit, pentru că el însuși cere să fie legănat pe valurile iluziei, încîntat de prilejul de a fi înșelat. Orice cititor de poezie știe care e valoarea apodictică a unor sintagme ca *La lune s'attristait* sau *Les souvenirs sont cors de chasse* (Apollinaire). Arta poetului se întemeiază pe subversiunea constantă a realității, și universul obiectelor sau al obiectivelor nu se revelează prin descriere sau prin analiză, ci printr-o desfrînare a imaginației, care-și închipuie realul așa cum nu poate fi. Nebunia poetică îi permite lui Horațiu să se roage de o corabie; sfintei Tereza să declare că moare tocmai pentru că nu moare, *que muero porque no muero;* lui Hölderlin să creadă că Diotima e femeia pe care a cunoscut-o în altă viață; lui Ion Barbu să adaoge faunei o speță de gasteropode supramuzicale. Colecția acestor perle n-ar fi o antologie, ci o istorie a literaturii.

Bineînțeles, cititorul de poezie nu înghite tot pe nemestecate. S-ar putea să sfîrșească prin a nu înțelege nimic. Poate că îi e de ajuns suprafața fără adîncime; poate că e sensibil, ca la orice muzică, la ceea ce n-a înțeles. Pentru noi, e mai important să observăm că lipsa unui cod care să permită descifrarea mesajului poetic nu anulează valoarea acestui mesaj. Trebuie să admitem că la baza oricărui mesaj literar există o înțelegere, mai bine zis o complicitate tacită între emițător și receptor. Condițiile acestei complicități n-au fost semnalate niciodată; de altfel nici n-au nevoie să fie semnalate, nici nu e probabil că ar putea să fie analizate. Dacă această complicitate există, ea nu propune o decodare a mesajului, nici nu promite restabilirea inteligibilității lui. Asupra acestor observații probabil vom fi obligați să revenim.

Să admitem totuși că discursul literar e o comunicare sau un mesaj, indiferent dacă va trebui să nuanțăm limitele acestei identificări. Va trebui atunci să luptăm cu greutățile produse de conținutul acestui discurs. Orice mesaj, în general, nu e un simplu sistem de semne sau de simboluri fără înțeles. Scopul comunicării e transmiterea unui corp de informații deduse din descifrarea acestor semne. Indiferent de specificitatea și de intențiile ei, informația presupune o ancorare în realitate. Dacă găsesc în text *fereastră* sau *apă*, recepția conduce la un concept susținut de garanția unei reprezentări imediate și preexistente. Dacă citesc *bunătate*, termenul evocă o serie

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de circumstanțe și de concepte, sintetizate într-o imagine cu siguranță paralelă cu cea propusă de imaginația emițătorului. Dacă citesc *Ion a murit ieri*, am dreptul să întreb sau să mă întreb care Ion, pentru a-i reconstitui realitatea. Între haina sonoră a significantului și conținutul real al significatului există un raport organic necesar, clarificat și botezat prin introducerea în binomul saussurian a unui nou concept, referentul, înțeles ca obiectul real al conținutului. Prezența lui în memorie, evocată cu un automatism care ne permite să-l ignorăm cu toate că-l utilizăm, atenuează căderea din realitate în discurs și garantează inteligibilitatea acestuia. E ușor de observat că discursul literar nu știe ce este un referent și nu are nevoie de el, pentru că nu caută realități: afară de cazul în care am admite, de exemplu, că *Les chats* de Baudelaire este o dizertație despre pisici.

Nu e vorba să alergăm după paradoxuri. Problema consistă în a măsura cu toată precizia posibilă distanța care separă discursul literar de discursul linguistic în general. Literatura se hrănește din imaginație, care e prin definiție ireală. Realitatea se compune din găurile negre care o precipită în trecut; nu ne rămîne decît să le reconstituim grație imaginației și memoriei. Se știe că nu pot vedea în același timp cele șase fețe ale unui cub, nici nu pot să le văd în aceiași perspectivă; ceea ce nu mă împiedică să le concep corect. Un copil care se joacă de-a construcția rezervă pentru piesele cubice spații ale căror suprafețe de contact nu coincid cu viziunea cubului, și cu toate acestea nu greșește. Cu alte cuvinte, copilul a pariat împotriva a ceea ce percepe; sau mai exact, a corectat și a completat instinctiv mesajul percepției. Scriu unui prieten, pentru a-i comunica o veste bună: pe cînd scriu, „văd" de mai înainte și de departe mutra lui, depășind astfel spațiul și timpul real. Nu-mi place hotărîrea pe care a luat-o el, și ca să mă convingă, el îmi spune: „Pune-te în locul meu" și eu mă pun în locul lui, ceea ce înseamnă că fac literatură.

Literatura începe acolo unde dispare referentul real. Aș putea, de exemplu, să-mi propun ca personaj pe Carol cel Mare. Aș putea să-l instalez într-un mediu de realități; să vorbesc de *missi dominici* sau de școala palatină a lui Alcuin, sau de pădurile din Saxa; dar mi-ar fi foarte greu, sau poate imposibil, să fac literatură din ce știu. Dar dacă am visat că același Carol și-a rupt un braț într-o vînătoare de mistreți în codrii Ardenilor, și că o fată blondă și necunoscută l-a îngrijit și l-a vindecat în coliba ei, m-aș încumeta să povestesc ce s-a întîmplat după asta, pentru că referentul meu a schimbat de stare fizică și s-a evaporat.

Îmi convine de altfel să amintesc că literatura a început pretutindeni ca o tergiversare a istoriei, și că pînă astăzi referentul real e o trambulină comodă pentru începători: suprafața istorică a Ioanei d'Arc sau a lui Napoleon nu-i împiedică să fie personagii în același timp.

În orice caz, rămîne sigur că există două feluri de a vorbi de Carol cel Mare, sau de prințesa de Clèves, sau despre mine: pentru că există și un *eu* fără referent. Deosebirea de discursul pur linguistic este evidentă. Discursul în general mă ține legat de referentul real și de circumstanțele lui istorice; în discursul literar inventez eu referentul, care nu există decît în măsura în care îl creez. În mod retrospectiv, referentul nu există înainte de discurs; în clipa de față, o infinitate de referenți posibili așteaptă să trăiască în discursurile literare care n-au fost scrise.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Cea dintîi consecință a acestei situații e că literatura se hrănește cu minciuni și nu suportă prezența unui referent real. S-ar spune că ambele norme contrazic legea fundamentală a literaturii, sub a cărei obediență au fost formați toți scriitorii din trecut: poezia imită natura. Contrazicerea există, dar norma invocată nu e o lege, ci un paralogism. Imitația naturii nu e un drum ales, ci o necesitate. Poetul imită pentru că așa învățăm și exersăm orice comportament, de la primele săptămîni ale vieții pînă dincolo de mormînt. Poetul simte că nu va scăpa naturii; și criticii care propovăduiesc supunerea sunt ca preoții care nu vorbesc de credință decît celor care cred. Poetul nu e un învățăcel al naturii, ci un rob al ei. Cînd mă vede cineva urcînd scările spre cabinetul medical și coborînd ceva mai ușurat la buzunare, probabil nu-și va închipui că am urcat numai ca să dau bani doctorului. Observația și imitația naturii sunt onorarii pe care le plătește autorul. Nu însemnează că e mulțumit să plătească, nici că toți poeții se simt datori. Poetul e obligat, pentru că profită de natură așa cum profită de cuvinte, pentru a le tergiversa și a le îndruma spre scopuri mai înalte.

A doua consecință e că literatura, ca *forma mentis*, e o metodă de cunoaștere distribuită în mod egal și probabil înscrisă în gene. Minciuna e o artă la fel de esențială și de universal repartizată ca și tehnica respirației. Asta nu însemnează că toți mincinoșii sunt poeți, dar reciproca rămîne adevărată. Bineînțeles că adevărul rămîne o floare de cultură pe atît de respectabilă pe cît de utilă. Științele zise exacte, ba chiar și anumite discipline umaniste, oferă garanții serioase, dar nu duc spre poezie. De altfel, nici minciuna în ea însăși nu e suficientă: legăturile eventuale cu realul trebuiesc rupte, pentru ca discursul literar să nu poată fi confruntat și comparat cu nimic sigur. Un portret al șefului statului poate fi de mînă de maestru și vrednic de a fi admirat, dar meritul lui va rămînea totdeauna meritul referentului său. Invers, o statuie a lui Antinous poate fi frumoasă prin ea însăși, pentru că persoana lui Antinous nu mai deplasează imaginația în direcția realității.

În felul acesta literatura capătă, la fel cu celelalte arte, un înțeles de gratuitate, care pare înnăscut și inherent. Gratuitatea, adică plăcerea de a vorbi pentru a vorbi, nu e o trăsătură specifică a limbajului. Aceasta ne permite să ne folosim de această gratuitate ca de o frontieră provizorie între a doua și a treia articulație. Într-adevăr, trebuie să admitem că un discurs care nu descrie obiectele, ci le creează, prin simplul proces al enunțării lor, are alte nevoi, alte libertăți și alte prestigii decît limbajul curent. Această observație nu e o noutate și n-ar trebui să fie surprinzătoare: ne-am obișnuit cu ea de la Malherbe, care compară valoarea poeziei cu cea a unui joc de popice, și de la Kant și finalitatea lui fără scop. De altă parte, în cazul de față gratuitatea s-ar putea să aibă prea multă importanță, pentru că nu descrie decît un singur aspect al problemei, cel care definește lipsa de legături a discursului literar cu realitățile exterioare.

Văzut pe dinăuntru, peisajul pare a fi foarte deosebit. Imaginația literară și imaginația în general sunt poate rezultatul unor activități mentale prea constante și prea importante, ca să le putem considera ca dezinteresate și întîmplătoare.

Nu mă gîndesc la conținutul acestor activități, ci la programul și mai ales la lipsa lor eventuală. Mă întreb, de exemplu, ce face un cîine cînd nu face nimic. Ca toate ființele care nu trăiesc în întuneric, e probabil un animal

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

programat, are ca noi un ecran interior pe care se aprind și se sting luminile, ca rezultat al unor *stimuli* eventuali. Știu, în orice caz, că această activitate există și că animalul visează. Și dacă nu se prezintă nici un stimulus? În acest caz, „cutia neagră" poate se fixează la punctul mort; dar mărturisesc că nu înțeleg bine posibilitatea unui vid absolut. În orice caz, pentru om acest vid nu mi se pare posibil. În afară de cazul unei electroencefalograme plate.

Noaptea visez și eu, ca toată lumea. Ziua, vrînd-nevrînd, mă gîndesc. Nu caut gîndul, mă scutură el. Mă gîndesc la ce aș vrea și la ce n-aș vrea, la ce am făcut și la ce va trebui să fac, la ce mi s-a spus și la ce am să spun, în dezordine și în general fără amintiri. Aceste sondaje secrete nu-mi iau toată ziua: îmi rămîn multe momente goale, în care stimulii nu se prezintă ca voluntari. Aceste momente vacante le numesc eu disponibilități. Nu e un vid, pentru că se umple repede, fără știrea mea, fără să aștepte intervenția voinței, fără să aleg sau să dirijez. Aș spune că se comportă ca un fel de visare; dar visarea nu se bucură de o bună reputație și în general se consideră proprie leneșilor, poeților și în principiu muzicanților. Dar ce face omul cu mintea lui, cînd nu face nimic? De exemplu, cînd se prăjește pe o plajă, sau cînd zace într-un fotoliu de avion.

Cît despre mine, continui un lung monolog interior, care e poate alt nume al reveriei. Monologul mă caută, mă urmărește, mă lasă-n pace și mă reia; din partea mea, eu mă las dus. Mă gîndesc fără să cuget, așa cum respir sau cum îmi simt inima care bate; în orice caz, nu pot să fac nimic ca să șterg ecranul. Gîndirea mea nu e coherentă sau, dacă e, numai ea o știe. Vine și, cînd nu mă mai vrea, face schimb cu alta; se întoarce, dă tîrcoale, se ascunde și se arată, de mai multe ori decît îmi pot da seama. Din partea mea, eu alunec peste imagini fără a alege, văd un lucru în altul și pe toate odată și gust ca o odihnă plăcerea de a mă asculta fără să am nevoie să vorbesc, și-mi închipui, ca să mi le povestesc, cele mai improbabile aventuri: satisfacția unui răspuns pertinent, care în realitate poate n-a fost atît de contundent cît mi-l fac eu acuma, întîlnirea cu o amintire cu care n-am ce face, siguranța unui succes pe care mi-l atribui în baza meritelor descoperite în acest monolog. Scurt, ceea ce fac se cheamă a bate cîmpii. Îi bat fără remușcări, pentru că nu-mi recunosc nici o inițiativă. Totul vine și se duce, ca într-o gară care nu se închide niciodată. Îmi place să fiu solicitat așa, în dreapta și în stînga, și în același timp, tîrît sau împins înainte: a fi tras înapoi ar însemna deșteptarea. Observ, pe de altă parte, că mintea nu apreciază tăcerile prelungite. Cînd împinsul imaginilor se rarifică mă surprind adresîndu-mi un discurs coherent pe care-l inventez ca umplutură. În cel mai rău caz, fredonez în gînd o melodie. Niciodată nu cînt mai bine ca în cîntecele care nu ies la suprafața sonoră și care, din păcate, sunt cele mai obositoare. N-are multă importanță, pentru că fosfenele imaginației își reiau repede hora odihnitoare. S-ar putea spune, ca în franțuzește, că „je me fais du cinéma". Expresia mi se pare foarte pertinentă, dar ar fi și mai exactă dacă aș preciza că eu nu sunt decît un invitat.

Dacă se poate generaliza plecînd de la atît de modeste observații, se poate spune că viața mentală e un covor fără sfîrșit, împins de memorie și tras de imaginație. Se caracterizează prin fluxul constant și prin aritmia tropismelor sale. Fiind pură imaginație, amalgamează percepții și concepte, dar n-are formă, deși o caută fără încetare; fiind memorie, nu e memorie

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de ea însăși. Dacă ar fi memorie, ar putea să parcurgă același circuit de mai multe ori; și dacă ar avea formă, ar putea fi exprimată. Bineînțeles, aceste condiții nu se dau decît în disponibilități, în care memoria și imaginația se confundă și nu se iau la întrecere. Amîndouă sunt responsabile de confluența, permanența și inconsistența acestor activități ocazionale, care seamănă mai degrabă cu o funcție necesară decît cu o facultate.

Se poate înțelege din tot ce precede — sau cel puțin îmi închipui că s-ar putea înțelege, — că *primum movens* și metodologia creației literare trebuiesc situate în acest domeniu labil al disponibilității. Ambiguitatea acestui spațiu ne obligă să nu ne grăbim. Înainte de a căuta cum prind aceste rădăcini pe care noi nu putem să le prindem, ar trebui să știm care sunt raporturile disponibilității cu conștiința de o parte, și cu limbajul de altă parte.

În general, timpurile disponibile sunt o odihnă neplăcută și falsă. Cînd se anunță, prima noastră reacție e să le umplem cu *ceva*, adică să le cheltuim în alt fel. La întrebarea „Ce faceți voi cînd nu faceți nimic?" e probabil că majoritatea răspunsurilor ar fi „mă plictisesc". Pascal a prevăzut această reacție. A visa, a bate cîmpii, a umbla după cai verzi, toate aceste propuneri ale subconștientului ne apar ca o singurătate fără haz, un vid în care ne cheltuim fără profit. Impresia aceasta știm s-o ștergem, dînd disponibilității un conținut mai liniștitor, prin ușurarea pe care o căutăm în distracții, în sensul jansenist al cuvîntului *divertissement*. În momentele de disponibilitate individul se prezintă ca un subiect pasiv; în distracție se presupune o preocupare, o activitate și o inițiativă individuală, toate pe un fond de activitate conștientă și de participare, în care conștiința își închipuie că și-a recuperat libertatea.

Divertismentul propune activități foarte variate, pe care nu e nevoie să le analizăm aici. Literatura e un divertisment, ca toate celelalte arte; dar activitățile inconștiente ale vieții mentale pot fi îndrumate spre orizonturi mai raționale, prin tot felul de preocupări foarte puțin intelectuale, cum ar fi sportul, dansul, jocul de cărți, amețeala dulce oferită de mass media prin radio și televiziune și, într-un sens mai radical, alcoolul și drogurile. Cea mai mare parte din aceste activități de înlocuire conduc la rezultate contrarii celor pe care le căutăm: toți drogații se gîndesc în primul rînd la totala libertate și iau drumul cel mai scurt spre totala sclavie. Această evoluție e inherentă religiei progresului, care mizează pe instrumente mai mult decît pe oameni: de o parte instrumentele au tendința de a deveni finalitate, și de altă parte, așa cum observase de mult Sfîntul Augustin, omul pretinde să consume pînă la epuizare tot ce i s-a dat ca un uz moderat. Vreau să spun cu asta că ideea de divertisment nu e responsabilă de abuzuri, ci ideea de bază că viața voluntaristă, descrisă de Nietzsche, ne cere acțiune mai mult decît rațiune.

La drept vorbind, nu ne interesează aici decît divertismentul literar. Accesul e relativ ușor la această utilitate inutilă. O trăsătură fundamentală care o separă de celelalte posibile diversiuni, este uzul universal dăruit de natură, al limbii. Ca să pictez, am nevoie de un suport material variat, pe care trebuie să-l obțin sau să-l inventez; ca să dansez, am nevoie de o ucenicie și de o acompaniere; pentru a mă droga, îmi trebuie drogul. În literatură, cunoașterea artei de a vorbi e suficientă și, de altă parte, e un

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

capital social generos și echitabil distribuit de natură în toate grupările și societățile umane. Acest dar are totuși inconvenientele lui. Literatura e considerată adeseori ca o futilitate la îndemîna oricui, și e aproape natural ca orice individ care știe să citească să-și închipuie că, fără greutate, e în același timp și scriitor. Din pricina asta, literatura apare în judecățile comune cu o lipsă de considerație, datorită naturii sale verbale, care face să fie confundată cu ce știm toți să facem în fiecare zi.

Această judecată e nedreaptă și precipitată, pentru că în literatură lucrurile nu se petrec la fel ca la birou sau ca la tîmplărie. Am spus deja că discursul normal exprimă situații și raporturi în legătură cu faptele concrete care servesc de referent. Discursul literar e un embrion clandestin, născut din neantul unei disponibilități și alimentat de o imaginație care nu știe ea însăși unde se alimentează. Pînă la sfîrșit, discursul literar ignoră conținutul pe care-l exprimă și nu știe cum va exprima ceea ce ignoră. Discursul literar nu se referă decît la el însuși, deși el însuși nu există încă: e normal deci, că legăturile lui cu limbajul comun vor fi în permanență subțiate și evanescente.

Covorul de imagini desfășurat fără încetare și în dezordine denotă prezența a două faze deosebite ale activității intelectuale. Unele incidențe sunt anterioare expresiei verbale; altele vin îmbrăcate în haina numelor și a cuvintelor și maimuțăresc adeseori formele discursului coherent, deși cu incoherența care le caracterizează. Mi se întîmplă, de exemplu, să simt deodată o neliniște sau o tristețe surdă, care nu are nume sau cauză cunoscută și pe care nu ajung să lipesc o explicație. Simt cauza, dar n-am timp să mi-o lămuresc: am zărit la distanță pe cineva care nu-mi place, cu care e fatal să mă întîlnesc și care mă va obliga să-mi pierd vremea prostește. Îmi vine să trec pe trotuarul celălalt, dar mi se pare că m-a văzut. Toate aceste detalii și explicații sunt prezente în minte, dar n-am timp nici nevoie să mi le spun prin cuvinte. În stadiul acesta, problema mea nu e decît o senzație: cam așa se desiră toate episoadele filmului meu, care se șterg în faza subliminală, împiedicate de pragul conștiinței. Dar senzația alunecă repede spre discurs și în sinea mea îmi spun, întrebuințînd cuvinte adevărate dar insonore, că imbecilul ăsta mă va face să pierd timpul prostește. Mi-o comunic așa, textualmente, dar într-un limbaj fulgurant, care asumă cuvintele ca un tot, citite pe un ecran care nu-mi dă timpul să citesc și lipsite de contextura sonoră care ar juca un rol de încetinitor. Mai mult sau mai puțin inform, globalizat, lipsit de structuri, limbajul e totuși prezent, consecință a unei elaborări automatice, dar pe jumătate conștiente. Limbajul are și el fosfenele lui.

Alteori, reprezentarea propune o imagine care nu sugerează nici un nume, nici propriu nici comun. Mi se pare că văd (așa cum „văd" într-un vis), strada în pantă a unui oraș care cu siguranță nu există și pe care sunt la fel de sigur că n-am urcat-o niciodată. Alteori întîlnesc o privire pe care mi-o închipui fără s-o pot identifica; sau un dor de drum care n-are imagine, sau o neliniște sau o întrebare fără obiect. Sunt alte fosfene ale imaginației și se sting prea repede, așa că nu le pot îmbrăca în cuvinte. Nici nu sunt sigur că le-am distins, că le-am înțeles mesajul, și poate mă înșel; ca să fiu sigur, ar trebui să le revăd. În orice caz, nu pot să afirm, pe baza acestei simple experiențe individuale că ceea ce se revelează înainte de cuvinte există cu adevărat în conștiință. Par niște focuri de artificii

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ratate, care cad în întuneric înainte de a fi produs mica lor scînteie. Uneori încerc să alerg după ele; chiar dacă am impresia că mă întorc cu ceva din această exploatare copilărească, nu sunt sigur că are vreo legătură cu ce caut eu.

E greu, și poate e imposibil să aduc la suprafața conștiinței ceea ce un tropism a dezorganizat. Jocul e în același timp pasionant dezamăgitor. Uneori nici nu-l consider ca un joc, mai degrabă ca o osteneală fără recompensă. E natural să ne scuturăm de această corvoadă inutilă. Nu se poate aștepta nici o compensație dacă fosfenul, care e o fulgerare, nu aprinde alte incendii, dacă deșteptarea conștiinței nu profită de aceste pulsiuni pentru a imagina incendii paralele. Totul depinde atunci de dorul de a explora imaginația și de evantaiul asociațiilor disponibile. Literatura presupune libertate, și o imaginație limitată nu e nici imaginație, nici literatură.

Alegerea se hotărăște la nivelul acestor imagini evanescente ale vieții mentale, a disponibilității și a visului. Postulează în mod natural suportul limbii, dar în realitate cere mai mult, pentru că are nevoie de o depășire a limbajului. Discursul literar trebuie să exprime ceea ce nu există și, mai mult încă, ceea ce nu va exista niciodată altfel decît ca discurs. Literatura nu reprezintă un obiect, ci Obiectul: de aceea reprezentările ei sunt atît de ușor de semnalat și imposibil de identificat. În memoria mea, imaginea Panteonului se compune cu toate dificultățile și lipsurile care au fost menționate de psihologi, dar e o imagine limpede, pe care n-aș putea s-o confund cu altă imagine-document. În schimb Castelul lui Kafka nu există nicăieri și sunt incapabil să-i atribui contururi: e un nimic care se imprimă pe nimic. Imaginea lui e totuși elocventă, tocmai pentru că nu are imagine și pot să mi-l construiesc eu: Castelul are toate caracteristicile materiei vii și nu datorează nimic pietrelor. Literatura e cea mai frumoasă întreprindere de deneantizare, și cred că singura pe care o putem concepe: literatura crează, pe cînd celelalte arte se mulțumesc să recupereze.

Literatura însă nu e numai atît. Situată formal la nivelul comportamentului nostru de toate zilele, întemeiază pe semne fonice lipsite de grație și pe concepții vechi de cîteva mii de ani, nivelul ei, al treilea, e totuși instrumentul regenerării și extinderii frontierelor vieții noastre mentale în toate aspectele ei. Poezia este prelungirea naturală a unui exercițiu natural; absența literaturii ar însemna amputarea și suprimarea nivelului superior, care este curajul limbii.

S-a spus deja că limba dispune de un număr extrem de redus de semne, din care e capabilă să scoată un număr infinit de combinații. Dar infinitul este, paradoxal, limita noastră cea mai dureroasă și cauza neputințelor noastre. Numai prin limba literară, și prin urmare prin literatură putem să ne jucăm cu infinitul, să ocolim imposibilul și să depășim limitele care ne-au fost impuse. Infinitul fiind o provocare eficace a inteligenței, limba e un șantier util. Inteligența provocată și stimulată găsește în limba literaturii, care e limba imaginației, posibilitatea unor explorări mereu inedite, descoperirea și anexarea neîntreruptă a necunoscutului. Dat fiind că epuizarea creației și a duratei ne-a fost refuzată, noi răspundem provocării cu creația literară, care face din limbă un covor verbal infinit.

Cu toate acestea, numărul structurilor proprii celui de al treilea nivel rămîne foarte limitat, ca și în cazul celor două articulații precedente. Numărulc ombinațiilor posibile nu trebuie să ne împiedice să vedem simplicitatea

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

fundamentală a sistemului. Literatura, oricare și oricum ar fi ea, își propune două finalități. De o parte, o inutilitate utilă, al cărei scop e să ne sustragă disponibilității și vidului nostru interior, ajutîndu-ne să uităm oribilul sfat al lui Socrate, care ne sfătuia să ne cunoaștem pe noi înșine. De altă parte, o metodă a cunoștinței, care ridică cel puțin în parte vălul Necunoscutului sau al Inaccesibilului, prin mijlocirea cuvintelor.

E ușor de observat că aceste două obiective ale literaturii sunt contradictorii: ancheta hrănită din speranța unei cunoștințe fictive se bate cap în cap cu refuzul cunoașterii fundamentale a noastră înșine. Dar știm de mai înainte că nu e aceasta singura ambiguitate a literaturii. Existența unei vaste literaturi de introspecție nu pledează împotriva acestei ipoteze: se poate paria că în toate cazurile de confesiuni, autorul nu scrie ca să se cunoască, ci pentru a se oferi cunoașterii celorlalți.

Cît despre realizarea dublului deziderat semnalat, se obține uneori prin multiplicarea atracțiilor sonore și a curselor și toboganurilor imaginației, exprimate printr-un limbaj nenatural, adică printr-un stil care rezultă căutat și constrîns, dacă-l comparăm cu dicțiunea normală, și ales dinadins ca să mențină atenția și starea de alarmă a imaginației. Alteori, se alege o aventură (sau, mai curînd, o absență de aventuri, care e mai mult sau mai puțin același lucru), fie că se prezintă ca o trăire personală, sau imaginară. Primul procedeu se înrudește cu metoda muzicii, pe cînd al doilea operează la rece cu conceptele și nu fabrică pentru auz, ci pentru ochii imaginației. Există, desigur, combinații și contaminări. În primul caz, rezultatul este ocazia înnoită a unui fior de satisfacție și de mîndrie, pentru că privim de sus naufragiul celorlalți (la Aristotel, *Katharsis* nu însemnează altceva). În al doilea caz, rezultatul e conștiința înfrigurată care se caută prin priviri piezișe, îndoielnice și pasionate, asupra universului celorlalți. Virtuțile heuristice ale literaturii sunt prin urmare foarte modeste (poate că pentru asta ne plac). Reprezintă o fereastră îngustă deschisă spre un colț de cer imaginar. Dar multe ferestre la un loc permit perspectiva unor vaste întinderi și pot arăta mai multe ceruri. Ceea ce atrage mai mult atenția e că aceste preocupări imaginare nu implică abandonul individului, nici pasivitatea inteligenței, ca în cazul ritmurilor obsedante ale dansului sau în extazele halucinatorii. Dimpotrivă, această katharsis este, pentru cititor, ca și pentru spectator și pentru autor, o activitate creatoare, care îmbogățește cu tot conținutul inedit pe care-l prospectează, în mod obiectiv, descoperirile transmise prin discurs.

Din tot ce s-a spus pînă acum se pot trage cîteva concluzii asupra caracterelor fundamentale ale literaturii. Aceasta ar putea fi definită ca blocajul unei disponibilități care se epuizează într-un discurs constrîns. Această definiție ar trebui să pară mai clară după analiza anterioară, de care depinde. Dacă această presupunere nu e o iluzie, nu vom mai avea nevoie de alte comentarii; nu voi adăoga, prin urmare, decît cîteva observații mărunte.

În același fel în care disponibilitatea definește trecerea de la activitățile mentale automatizate la degajarea unui sentiment de libertate provizorie a căilor imaginației, blocajul presupune la rîndul lui o trecere inversă sau o întoarcere de la starea de disponibilitate la o stare de necesitate. Existența discursului literar e rodul acestor situații. Literatura se naște ca orice discurs linguistic. Un autor, ca orice emițător, produce o enunțare, provocată în acest caz excepțional, de contururile vagi ale unui vis interior, de care se

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

servește ca de un referent. Singura deosebire e că referentul a fost inventat și poartă, prin urmare, stigmatele unor contururi vagi și ale unei reprezentări arbitrare. La celalt capăt al comunicării se găsește un receptor care consimte să viseze aceleași visuri. Diferența lui, față de receptorul normal al unei comunicări reale, e o diferență de psihologie și se explică printr-o stare animică deosebită. Disponibilitatea inițială a receptorului devine blocaj, prin contractul spontan care se produce între autor și cititor, ca să vorbească despre fantasmele amîndurora. Posibilitatea acestui contract e oferită tuturor celor care cunosc limba, dar cei mai mulți nu sunt disponibili, pentru că au optat pentru alte blocaje, în automatisme care-i angajează mai puțin, în rezultate mai rapide sau mai zgomotoase.

Disponibilitatea și blocajul nu sunt absolute. Nu fac vid în jurul lor, cum o face de exemplu extazul, care suprimă reziduurile conștiinței, făcînd din extaziat altceva decît ceea ce este. Cu atît mai puțin suprimă limbajul sau memoria: două izvoare care n-au secat și care sunt în același timp zăgazuri și aventuri. Blocajul și disponibilitatea nu sunt nici absolute, nici repetabile în aceleași condiții. La cele două extremități ale mesajului, recepționarea e asemănătoare, pentru că autorul începe și el prin a fi un fel de cititor, în măsura în care citește în abstract și pozitivează prin cuvinte contururile verbale ale unui vis. Pentru amîndoi, cunoașterea e o dezbatere între imaginație și proiect și apoi între proiect și cuvinte, între conținut și sensibilitate, între sentiment și rațiune. Nimic nu se va mai repeta în aceleași condiții. Mesajul va fi recitit, dar nu va mai fi o descoperire. Cititorul a acceptat un univers în care poate găsi noi înțelesuri și perspective, care vor depinde însă de rațiune. Din clipa în care a devenit discurs, imaginația nu mai e ireală.

Constrîngerea lingvistică se poate înțelege ca stil, prozodie, invenție lexicală, versificație și orice condiționare sau prejudecată a epocii. În general aceste focuri de artificii nu sunt decît speranțe vane sau osteneli inutile. Discursul constrîns suferă în orice caz presiunea scopului pe care și l-a propus, de a nu transmite mesagii reale, ci de a provoca la distanță imagini sensibile. Se ajunge la acest rezultat supunînd limbajul unei constante distorsiuni metaforice: singurul mijloc de a exprima adevărurile imaginare este extrapolarea adevărurilor cunoscute. În sfîrșit, blocajul și noua lui pasiune se epuizează în discursul literar, pentru că, după cum spune Alain, „opera pune capăt visurilor și le șterge". Discursul literar nu obligă pe receptor să-și uite fantasmele. Acestea vor veni de multe ori să-l viziteze; dar vizita se va produce în lumea mai potolită a conștiinței, se obiectivează cu ea și se va purta ca o persoană de bună companie.

Pînă la un anumit punct, definiția oferită în felul acesta e o păcăleală. N-am văzut niciodată un cerast, nici nu caut să-l văd. Dacă va trebui vreodată să știu ceva despre el, îmi va fi util să știu că e un fel de viperă, pentru că știam de mai înainte că vipera e un fel de șarpe și că șarpele e o reptilă: cerastul se integrează într-o structură cunoscută, ca un portret de familie într-un album. Definiția noastră nu poate conduce pe drumuri atît de întortochiate: *quod erat demonstrandum*. O definiție clară nu e o adevărată definiție. La urma urmelor, sunt în stare să identific (teoretic) cerastul, dar continui să nu știu cum arată.

Această dificultate se explică prin mai multe împrejurări. Mai întîi, provocarea fantasmelor și elaborarea discursului se produc într-un cabinet negru la care noi nu avem acces: noi ne aflăm de cealaltă parte a ușii și ne

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

imaginăm că putem imagina imaginația. În al doilea rînd, discursul literar, ca orice discurs sau mesaj, presupune trei prezențe necesare: un emițător, un mesaj și un receptor. Fiecare prezență poate fi analizată în mod separat; dar suma analizelor nu e soluția pe care o căutăm. În schimb, nu putem suprima sau uita prezența celor trei agenți sau a unuia dintre ei, fără a dărîma tot edificiul discursului literar. Dacă suprim pe autor, capăt urmarea *Eneidei* și poemele pe care André Chénier n-a avut timpul să le scrie. Dacă suprim textul, pot să mă cred stăpînul bibliotecii din Alexandria. Suprim pe cititor, și am devenit generalul care a pus foc acelui ocean de semne inutile.

Orice text literar e, prin definiție, mărturia unei trinități indisolubile. Într-un fel, textul e membrul cel mai important al treimii: ceilalți doi interesează tocmai din cauza legăturilor lor cu textul și, de altă parte, numai textul, *aere perennius*, are asigurate durata și inamovibilitatea. Studiul modern al literaturii e interesat mai ales de analiza textului, ceea ce nu contrazice o tradiție milenară. Studiile academice și universitare acordă o atenție la fel de tradițională autorului și studiază tot ce-l privește, studii, experiențe, anecdote biografice, concepții, relații, tehnică literară sau psihologie. Aceste cercetări continuă să dea roade, deși se simt din ce în ce mai handicapate de ofensiva acaparatoare a textului. Cît despre lector, a atras atenția odată cu critica impresionistă, dar se regăsește subiacent în toate întreprinderile critice, chiar și în cele care n-o recunosc.

Această situație e confuză, dar e normală. Cele trei perspective sunt utile, dar insuficiente dacă se consideră separat, și sinteza lor nu e ușoară. Cît despre discursul literar în sine, nu poate fi reprezentat decît printr-un nou discurs; și dacă discursul e nou, modifică datele problemei; dacă se repetă, nu e nou. Ezra Pound a definit undeva poezia ca un ceva nou, care rămîne nou. Cred că înțelegea să se refere la poezia care rămîne nouă pentru fiecare cititor nou; pentru că, altfel orice discurs sau mesaj nu mai e nou, din clipa în care a fost enunțat.

Aceste observații nu invalidează nici o metodă; mai degrabă le legitimează pe toate. Prin ele se adaugă perspectivei sincronice ale discursului constrîns, dimensiunea diacronică a disponibilității biografice sau psihologice a autorului, și nu suprimă nici puterea de presiune a poziției psihologice a lectorului. Nimic nu e inutil, pentru că nimic nu e definitiv. De altfel, datorită acestui dispozitiv de atac pe trei fronturi deosebite, înțelegem cum un text fixat și înghețat de sute sau mii de ani, e nou pentru fiecare lector; de ce un roman răsuflat și disprețuit de cei mai mulți e totuși capabil să blocheze și să entuziasmeze un lector pe măsura lui. Cît despre lectura repetată a aceluiași text, practicată în general de cei mai rafinați, înțelegem de ce a doua lectură e ca apa schimbată a rîului lui Heraclit. Un text literar nu va fi interpretat niciodată de două ori la fel, nici citit la fel. Cît despre textele cele mai vechi și mai perimate, își păstrează șansa intactă de a întîlni odată disponibilitatea favorabilă. De aceea, ca un corolar, un text ca acesta, de caracter nonliterar, nu are nici o șansă să epuizeze ceva. Dacă am admite că unul din multele comentarii care au proliferat în jurul poemului *Les Chats* de Baudelaire e definitiv, ar dubla obiectul, ar suprima pentru totdeauna interesul și necesitatea textului și n-ar mai rămînea decît să chemăm hingherii.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

TYPOLOGIE TEXTUELLE ET INTERPRÉTATION

Paul Cornea

1. Le plus éminent représentant actuel de l'Herméneutique, H. G. Gadamer, avouait dans la II-ème préface de *Wahrheit und Methode* qu'il n'a pas voulu écrire une „technologie de la compréhension" mais répondre à la question: „qu'est-ce que se passe avec nous, par de là notre vouloir et notre faire, quand nous comprenons — ou, dans une terminologie kantienne, quelles en sont les conditions de possibilité de la compréhension" [1]. Contrairement à cette opinion philosophique, je me préoccupe de l'interprétation du point de vue d'un practicien et d'un enseignant.

Nous vivons une époque de relativisme épistémologique: nous savons que toutes les opinions et tous les points de vue sont socialement produits, que la connaissance est transitoire et qu'il n'y a pas de vérités soustraites à l'histoire. Sur notre terrain de chasse, dans l'analyse textuelle et la critique littéraire, nous nous confrontons à une offre polymorphique, d'un pluriel aparemment illimité: on est purement et simplement écrasé sous le poids des méthodes, stratégies d'approches, propositions théoriques qui se joignent, cohabitent, se contredisent. Dans cette situation inconfortable, qui semble nourrir un scepticisme grandissant, je me suis interrogé s'il n'est pas possible de trouver une sortie de secours. C'est-à-dire, en acceptant l'anti-essentialisme, en étant d'accord qu'il n'y a rien qui nous garantisse le sens, aucune autorité qui décide sur ce qui est vrai, que le donné n'est pas dissociable de l'interprétation — comme l-a montré d'abord Nietzsche — il faudrait que nous nous efforcions à repositionner notre science afin qu'elle puisse refaire surface et redonner confiance à ceux-beaucoup — qui l'ont perdu. Sinon, il serait peut-être mieux de changer de métier ...

2. Si on parcourt les travaux consacrés à la lecture ou à l'intrerprétation nous allons constater le fait étonnant que les chercheurs parlent de „textes" ayant toujours en vue un concept, un type général, comme s'il s'agissait d'une entité uniforme, admettant, certes, variétés, mais toutes soumises aux mêmes règles et évidences. Or, dès que nous sortons du domain à l'intérieur duquel nous travaillons, le scientifique ou le littéraire, le classique ou le moderne, nous sommes confrontés à une diversité textuelle non moindre que celle des espèces animales ou végétales. En effet, il y a un continent du Texte, avec beaucoup de provinces où les legislations en vigueur ne sont pas toujours compatibles. L'insert publicitaire, le roman réaliste, le poème moderniste, une décision de justice, un mémoire scientifique etc. appartiennent à de modalités très différentes de textualisation, supposant des stratégies de production et de lecture bien distinctes. Appliquer à cette masse hété-

* Conférence tenue à l'Institut de Romanistique de l'Université de Vienne, le 26 Avril 1993.

[1] Hans Georg Gadamer, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Seuil, 1976, p. 8.

RITL, XLI, 1993, nr. 3—4, p. 321—331, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

rogène d'écrits de critères et de procédures qui ne tiennent pas compte du caractère specifique de chaque espèce — donne lieu à d'innombrables malentendus et dialogues de sourds.

Classifier cet immense territoire est indispensable au fondement d'une théorie de l'interprétation. Mais comment en procéder?

À mon avis, il faut faire ce que les déconstructionnistes ont manqué. En reprenant et radicalisant l'analyse saussurienne, en posant que les mots se définissent les uns par rapport aux autres par „différences", donc renvoi circulaire des signifiés et par „différances", donc ajournement infini d'un état de stabilité et de transparence du Sens, Derrida a eliminé l'idée de l'existence d'un „signifié transcedental", écartant toute illusion sur la possibilité de trouver des essences, des fondements, des origines. Cependant, pour celui qui s'intéresse aux mécanismes courants de la compréhension, au langage comme „forme de vie" et pratique, le problème de la „métaphysique de la présence" peut être mis entre paranthèses. Nous communiquons et nous produisons de poèmes sans être inquiétés du fait qu'il n'y a pas d'„autorité", qui nous „garantisse" la plénitude, la pureté, l'absolu de nos paroles. Ce qu'il manque à notre pratique c'est d'exploiter non seulement la dimension syntactique mais aussi la dimension sémantique, visant la relation des mots aux choses, de la représentation à ce qui est représenté, la façon dont les sens s'accrochent à la référence.

De ce point de vue, le concept central me semble celui de *dissymétrie* entre le(s) Signifiant(s) et le(s) signifié(s). Il ne s'agit pas du fait que le nom n'est pas „collé" à la chose. J'admets, bien sûr, que le S est arbitraire car en roumain on dit „câine", en allemand „hund", en anglais „dog" mais pour chaque communauté linguistique la relation du mot à l'objet a un caractère obligatoire. La disymétrie dont je parle concerne un autre aspect: le fait que le langage se caractérise par une défaillance ontologique, qu'il souffre d'une incapacité prédicative inguérissable — il ne peut pas désigner des singuliers, soient-ils objets, événements, personnes. Les mots dont nous nous servons pour nommer sont des „concepts", des „pluriels", ils ne peuvent jamais individualiser. [2]

Imaginons qu'on entend le mot „pièce". Nous avons automatiquement la représentation de l'objet. Mais du quel objet? La „chambre", la „monnaie", le „composant d'un ensemble", le „document", ("avez-vous vu toutes les pièces du dossier?")?. Pour apprendre le sens adéquat il faut que nous connaissions l'intention du locuteur or que nous la déduisions du contexte. Supposons que dans l'occurrence il s'agit d'une „chambre". Mais dans ce cas le terme reste vague: nous avons besoin de beaucoup d'informations complémentaires pour distinguer la „chambre" dont on parle de l'infinité des chambres possibles: grandes ou petites; quadrangulaires, triangulaires, rondes etc.; faites de briques, de bois, de verre etc., avec 2, 3 ou 4 fenêtres etc. Et si quelqu'un, mû par une exigence pédante d'exactitude, se mettait à circonstancier l'objet, en fournissant des éléments descriptifs, nous constaterions

[2] Je prends le terme „signe" autant dans son acception „minimale" (mot ou graphème) que dans celle „maximale" (de signes-énoncés ou de signes-discours) conf. A. J. Greimas, J. Courtés, *Sëmiotique. Dictionnaire raisonnée de la théorie du langage*, Hachette, 1979, p. 353. Pour l'articulation entre *S* et *s*, grosso-modo, entre „expression" et „contenu" — Umberto Eco, *Tratat de Semiotică generală*, Ed. Ştiinţifică, 1982, p. 65–66 (La définition de la fonction signe).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

que ces éléments, autant nombreux qu'ils pourraient être, ne réussiront jamais à déterminer l'objet avec la précision souhaitable. Si on dit: la chambre est „grande", alors qu'est-ce que, ça signifie? 12, 14, 20, 100 m²? Où finit la grandeur et où commence la petitesse? Toute précision supplémentaire amène de nouvelles questions et chaque question est questionnable à l'infini.

Probablement, vous allez m'objecter, avec raison, que dans la communication interpersonnelle quotidienne il n'est jamais nécessaire de dire „tout", nous nous comprenons d'une manière satisfaisante en suggérant ou en approximant les objets, faisant appel aux connaissances communément partagées des interlocuteurs. Je dis à mon ami qui a été souvent chez moi que j'ai repeint ma chambre; il comprend „exactement" de quoi s'-agit-il sans besoin de détailler le concept. Mais admettez que je vais vous décrire, à vous, qui me connaissez à peine, où j'habite à Bucarest. La pratique communicationnelle m'a suffisamment instruit qu'en pareil cas je dois sélecter de la masse infinie d'informations possibles seulement celles qui ne sont pas naturellement supposées par chacun de vous. Je ne vous dirai pas que ma chambre a quatre murs, un plafond et un plancher, une porte ou deux etc. Mais, par contre, je choisirai quelques détails peu prévisibles ou relevants dans le contexte donné: par exemple, que ma chambre a l'aspect d'un garage, sans fenêtres mais avec un escalier intérieur ...

Vous voyez donc qu'entre l'objet de la perception et l'objet de la verbalisation il n'y a pas de coincidence, que dans toute communication, davantage et surtout dans les communications entre interlocuteurs qui ne se connaissent pas, on actualise le potentiel sémantique d'une façon sélective: on écarte consciemment les éléments banaux, allant de soi, on met en lumière ce que, dans la situation donnée, semble représenter quelque chose qui sorte du commun, un „événement", un „fait divers", un manque de „prévisibilité". Ce phénomène, partiellement décrit par Ingarden [3], que j'appelle „focalisation sélective" ou „incomplétitude" est à l'origine de beaucoup de désaccords ou de malentendus dans les relations interpersonnelles, courantes. Il affecte en dernière instance toutes les communications, en rendant nécessairement plus ou moins interprétable, plus ou moins „aproximatif", tout ce que nous disons et tout ce que nous réceptons. Mais dans l'existence quotidienne nous réussisons à nous „arranger" avec cette „approximation" irréductible, et même, en faisant de vice vertu, à l'„exploiter" d'une façon étonnante et exemplaire.

Le degré et la qualité de la „focalisation sélective"ou de l'„incomplétitude" dépendent de l'énonciateur, notamment du but qu'il poursuit. Veut-il, par exemple, transmettre des informations précises sur un objet? Alors, il use de sa compétence de locuteur pour programmer d'une façon stricte sa compréhension; il choisit ainsi d'épargner au récepteur toute hésitation sur la signification donnée à ses paroles; il se conforme rigoureusement aux codes, il use d'un langage serré, univoque, sans figures, essayant de n'omettre aucun élément vital à l'entendement. Par contre, admettant que l'énonciateur est écrivain et donc que sa profession lui impose une exploitation inédite des codes ou une exploitation de codes inédits, il va éviter la mécanisation

[3]) Roman Ingarden l'appelle „schématisme" (et d'ailleurs le conçoit d'une façon partiellement différente, que je ne peux pas détailler ici): *Caracterul schematic al operei literare*, dans *Studii de estetică*, Univers, 1978, p. 50—80.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

des rapports entre attentes et réponses; or, pour élever le coefficient d'entropie du texte, pour éveiller la curiosité du lecteur et le transformer en complice, il va pratiquer une stratégie contrôlée de l'indétermination, et institutionnaliser l'ambiguité: ne dire jamais tout, ménager des transitions et des „vides sémantiques", employer d'une façon inhabituelle les mots et les expressions, user de métaphores et symboles pour assurer au texte un pouvoir d'envoûtement et de suggestion, mettre l'accent sur l'individualité et sur l'opinion non sur la „vérité" de la chose etc.

L'incomplétitude", la „dyssymétrie" entre *S* et *s* et l'incapacité de prédication intrinsèque au langage nous oblige, par conséquent, de focaliser dans n'importe quel type de communication seulement les propriétés (des objets, personnes ou événements) relevantes pour le contexte discursif en question et qui ne constituent pas de présuppositions évidentes. À cette „focalisation sélective" — qui est en même temps une „répression" de ce qui nous semble inutile ou peu pertinent — s'ajoute dans beaucoup de circonstances, mais surtout au cas des textes littéraires, des stratégies élusives et allusives, qui contiennent des indéterminations ou des surdéterminations négociables, ayant pour principale fonction de stimuler l'activité cognitive du récepteur et de lui favoriser l'investissement imaginatif. [4]

On voit maintenant que la façon d'user de la „focalisation sélective" est à la base de la production textuelle, pouvant donc servir à edifier une typologie: le principe est qu'on programme toujours une compréhension plus stricte ou plus évasive de son „dire".

On pourrait objecter ici que le „vouloir dire" ne coïncide jamais avec le „dire". Car la Psychanalise a mis en lumière que l'individu ne peut jamais maîtriser toutes les ressources de son moi: même s'il se soumet au plus lucide des auto-controls, il y a des pulsions inconscientes que lui échappent. D'autre part, les analyses derridiennes nous ont montré — s'il y était encore besoin — que l'écriture possède une productivité inhérente à son déploiement, qui la rend toujours inexhaustive. Mais bien que dans chaque texte on puisse récupérer des choses non-voulues par l'auteur et malgré le pluriel incontournable que le langage amène avec soi par son être même, il reste qu'une certaine „dose" de „vouloir dire" passe toujours *si* on veut effectivement communiquer. Ce *si* est bien sûr sujet à caution. Quand j'écris de poèmes j'agis sur les mots et je manipule les codes, je ne communique point, j'essaie de privatiser mon langage, je produis des „artefacts" communément appelés, „oeuvres littéraires". Par contre, quand j'écris un article scientifique, je m'évertue d'assurer l'intégrité de mon message contre vents et marées (distance culturelle, difficultés d'expression, caprices du lecteur etc.); je prend mille et une précautions pour orienter la lecture de mon texte (raffermissement de la continuité thématique, récurrences, explicitations, indications meta- et paratextuelles, élimination des structures parasitaires etc.). Au premier cas je traite le lecteur en partenaire d'escapades imaginaires, au deuxième, en exécutant discipliné, dépourvu d'initiatives.

Maintenant, si on imagine qu'on déploie devant nous le corpus de tous les textes, connus ou possibles, on aura théoriquement deux pôles entre lesquels vont se distribuer toutes les espèces: d'un côté (j'évite de position-

[4]) Une analyse plus étoffée dans mon *Introducere în teoria lecturii*, Minerva, 1988, p. 208—213 (ou, dans la version italienne du livre, *Introduzione alla teoria della lettura*, Sansoni, 1993, p. 219—225).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ner par „gauche" ou „droite" pour écarter toute implication idéologique) il y a le pôle que j'appelle „référentiel" (R) où la dissymétrie entre *S* et *s* est réduite au minimum (car les conventions langagières sont respectées sans aucune déviation) et, de l'autre côté, le pôle que j'appelle „auto-référentiel" (AR — où la dissymétrie arrive au seuil de l'illisibilité). Il y a donc de textes qui gravitent autour du pôle „référentiel" et d'autres qui gravitent autour de l'„auto-référentiel"; au milieu, un vaste territoire, celui des textes „pseudo-ou trans-référentiels" (PR) plus rapprochés d'un pôle ou d'un autre. (Je souligne, en passant, que le terme „référentiel" n'implique aucune ontologie réaliste; il renvoie à la relation conventionnelle, socialement instituée, entre *S* et *s*, dans chaque communauté linguistique).

Décrivons sommairement cette typologie. Au cas des textes R l'écart entre S/s est tenu sous contrôle; l'énonciateur surveille l'expression à ce qu'elle soit claire, explicite, univoque, redondante (s'il le faut), plutôt démodalisée (le sujet a la tendance de s'effacer), en incorporant parfois un métadiscours (à fonction explicative). Les textes R servent, par excellence, la communication, l'information scientifique ou didactique; ils sont pris au sérieux dans leur „ambition de vérité"; leur rigueur les fait aptes à exprimer la pensée juridique, quelquefois même la pensée philosophique (*L'origine de la géométrie* de Husserl ou *L'Ethique* de Spinoza). C'est, selon John Searle, un mode „sérieux" de parler le monde; on tend à restreindre l'initiative du récepteur, à lui imposer de former le sens voulu par le locuteur (auteur).

Les textes AR se caractérisent par l'éclipse de l'auteur en tant que producteur de cohérence: il abandonne délibéremment au récepteur la liberté de coproduire le sens. La dissymétrie entre S et s atteint içi son niveau le plus haut: le répertoire lexical est souvent violé, la restrictivité prédicative suspendue, la fréquence des discontinuités met en question l'unité d'un sens global, les garde-fous et les instructions se contrédisent et multiplient les alternatives au lieu de limiter les options possibles; par conséquent, à proprement parler, dans les cas extrêmes, le texte ne „communique" plus rien, ne renvoie à aucune extériorité, il fournit simplement de mots et de phrases susceptibles d'être lus de diverses manières; l'auteur ne veut pas transmettre un message et le lecteur ne l'attend pas; de deux côtés l'intention est nonfonctionnelle, ludique.

Le domaine intermédiaire, le plus vaste aussi, comprend habituellement les textes qui ne transmettent pas d'informations de type factuel, mais simulent leur présence — il s'agit pour la plupart des fictions. Bien que le langage soit souvent employé dans un sens non-litéral ou symbolique, le rapport entre l'intention de l'auteur et l'initiative accordée au lecteur est plus équilibré; le champ sémantique est plus ouvert et hétérogène qu'au R mais, en principe, le nombre des interprétations est théoriquement fini; elles peuvent être incompatibles et en même temps acceptables. Evidemment, à mesure qu'un texte se situe plus près du pôle AR les contraintes textuelle se réduisent et l'interprétation échappe aux exigences de l'adéquation. Par contre, dès qu'un texte gravite vers le pôle R, les trajets de signification clairement dessinés limitent les alternatives de lecture, en obligeant à une actualisation de plus en plus consensuelle du matériau verbal. [5]

[5] Idem, p. 24—45 (la version italienne, p. 39—56).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

3. Je voudrais maintenant en débattre quelques conséquences de mon hypothèse sur la typologie textuelle. En premier lieu, j'aimerais attirer votre attention sur le fait que la classification de tous les textes dans un seul corpus differencié permet de relier la sémiotique de la communication (objet plutôt des grammairiens et des théoriciens du „speech act") et la sémiotique de l'expression (objet des critiques et des experts en littérature). Elle rend aussi possible la connection de trois interprétations de l'interprétation courantes aujourd'hui mais absolument incompatibles: celle qui fait de l'interprétation une démarche analogue à la description d'un objet physique, celle qui considère que l'interprétation ne peut pas être réduite à une description car l'objet texte est en partie indécidable (étant le résultant d'une évaluation) et celle qui considère que l'interprétation produit elle-même le texte. [6]

En effet, si nous nous approchons, par exemple, du pôle référentiel (R) et nous avons affaire à des textes caractérisés par continuité et hiérarchisation thématique, cohérence et univocité du langage, l'interprétation se meut dans l'horizon du vérifiable. Parfois on peut la tester (quand il s'agit de confronter l'itinéraire raconté avec la carte), dans d'autres cas ou peut l'argumenter d'une façon concluante (quand il s'agit d'inférer l'intention du legislateur à l'égard d'un article de loi). L'affirmation de Monroe Beardsley que le sens d'une oeuvre devient intélligible par un effort semblable à celui de mettre à leur place les éléments disparates d'un „puzzle" devient dans ce contexte possible. [7]

Par contre, dès que nous nous acheminons vers le pôle autoréférentiel (AR) nous nous trouvons en présence de textes de moins en moins intelligibles. Le fait saillant est que l'auteur ne poursuit plus une programmation de la compréhension, soit-elle sophistiquée, en élevant et en compliquant les standards du lisible, mais qu'il applique une politique de l'incompréhension délibérémment choisie. Mû par une volonté d'originalité et de non-conformisme agressif, le modernisme s'est complu partout à favoriser ce principe de la création qui subvertit et renverse les conventions du circuit littéraire canonique. Le résultat en a été l'avangarde, la production de textes appelés par Barthes „scriptibles", qui posent même au lecteur entrainé de difficultés considérables.

Pour interpréter ces textes on a proposé soit de les récupérer par un acte de recontextualisation, „affirmant devant les incohérences un univers contextuel qui les rende vraisemblables, soit à épouser le mouvement même de l'écriture qui les produit en une sorte de jeu sans fin" [8]. La première solution est de type herméneutique car elle tâche d'„expliquer", en admettant, au cas d'un Rimbaud par exemple, qu'il s'agit d'une „hallucination" ou d'une „allégorie" ou d'un onirisme narcissique etc. La deuxième solution est plutôt de type „érotique ': elle consiste à vivre la relation au texte d'une manière euphorique, comme dans un jeu envoûtant, en renoncant à toute tentative d'explication rationnelle. C'est ce qui a justifié la remarque plaisante d'Eag-

[6] Torsten Petterson, *Literary Interpretation: Current Models and a New Departure*, Abo, 1988, parle d'une „description model", une „inference model" et une „creation model" qui correspondent à mes trois types d'interprétation.

[7] Monroe Beardsley, *The Possibility of Criticism*, Detroit, 1970, p. 58: l'intelligibilité d'une oeuvre s'établit par analogie avec „l'effort de mettre à leur place les éléments disparates d'un puzzle" (putting a jigsaw puzzle together).

[8] Ross Chambers, *Le texte „difficile" et son lecteur*, dans *Problèmes actuels de la lecture*, Clancier-Guémond, 1982, p. 88.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

leton que certains écrits renvoient à un „boudoir" plutôt qu'à un „laboratoire".[9]

En fait, au-delà d'une certaine limite (vite atteinte de nos jours), l'interprétation n'a aucune chance de remplir sa fonction. D'abord parce qu'il n'est pas possible de traduire ou de paraphraser les textes AR + car pour cela on devrait ramasser leurs traits sémantiques dans un sens, or les AR + n'ont ni centre, ni cohérence thématique, ni unité, ni usages linguistiques intelligibles; la seule manière de les redire c'est de les répeter. Ensuite, parce qu'il n'est pas possible de „dévoiler" la vérité cachée du texte car tout transit entre la surface (sens manifeste) et la profondeur sémantique (sens latent) est bloqué (donc il n'y aucun moyen de mettre en lumière une certaine „essence" en dessous d'une „apparence" indécidable).

Les textes PR qui représentent la province la plus étendue et de loin la plus importante du Continent Texte soulèvent de nombreux problèmes de fonctionnement et legitimité de l'interprétation. Du point de vue théorique, la démarche interprétative se modifie en complexité et en efficacité en rapport inverse avec l'application du principe de l'„infraction contrôlée" (c'est-à-dire: poser devant le lecteur présomptif des obstacles surmontables, ni excessifs pour décourager, ni insignifiants pour ennuyer). A mesure qu'on parcourt le territoire des PR vers les AR nous constatons que l'auteur contrôle de moins en moins la lecture de son texte. Car pour gagner en profondeur et intérêt, il s'évertue à l'„ouvrir", en multipliant les déviations par rapport aux codes du langage (symbolique ou de genre), le système des renvois (extérieures et intérieurs), les connotations etc. Or, tous ces moyens d'enrichissement augmentent les alternatives et permettent aux lecteurs de faire leurs propres choix. Il devient évident que le „vouloir dire" de l'auteur reste ainsi de plus en plus insuffisant pour s'imposer. Le relâchement des „instructions" textuelles en combinaison avec l'imprévisibilité des contextes de lecture amènent en nombre croissant des implications à portée globale ou locale (les „signifiances" dans la terminologie de Hirsch) qui émancipent la réception, la faisant de moins en moins dépendante de l'auteur et du contexte de l'énonciation. C'est que, finalement, la signification du texte „excède, dépasse, transcende les conditions sociales de sa production et peut-être ré-effectuée dans de nombreux contextes sociaux".[10]

Mais — attention! — s'il ne s'agit pas de ce que Eco appelle un „usage libre" du texte, de caractère capricieux et idiosyncratique, si nous acceptons de jouer sans tricher le jeu de l'interprétation, alors une chose est claire: nous sommes contraints dans tout travail herméneutique d'actualiser au départ la structure discursive et la structure narrative du texte conformément à l'usage courant (consigné dans le Lexicon). Si on lit „chien" ou „avion" on ne peut pas comprendre „chameau" ou „train"; si on lit „il était une fois une chaumière dans un forêt où vivait une vieille femme" on ne peut pas comprendre „aux années 1200 il était un chateau sur une montagne où vivait un roi". Les problèmes surgissent quand le lecteur commence à inférer pour s'expliquer le non-dit du texte: quel sens donner à telle action ou à telle autre, quel rôle est imparti au personnage X, comment l'évaluer du point de vue idéologique, comment interpréter certains métaphores et symboles etc.

[9] Terry Eagleton, *Literary Theory. An Introduction*, Basil Blackwell, 1983, p. 83.
[10] Paul Ricoeur, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique*, II, Seuil, 1986, p. 196.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Il y a donc un niveau primaire, courant, du sens, appelé parfois „sens verbal", qui traduit simplement ce que les mots disent en première approximation (en se rapportant exclusivement au Lexicon) sans préjuger de leur portée philosophique, idéologique, symbolique etc. ultérieure. J'admets, bien sûr, qu'il est difficile de séparer d'une façon tranchante une lecture à ras de texte d'une interprétation (même élémentaire) car il n'y a jamais de perception innocente et de lecture non-orientée. — Néanmoins, la différence reste énorme entre le „sens verbal" d'une expression et ses sens „supplémentaires" (second, tiers etc.) advenus par application de divers contextes. „Il est trop tard" signifie une précision temporelle par référence à une limite acceptée. Mais en situations variables cette proposition peut signifier: „Il faut que j'aille me coucher", „Il est inutile de courir à la gare, le train est parti", „Nous ne pouvons plus sauver le monde d'un désastre écologique" etc.

Pour les textes PR fictionnels appartenant aux genres ordinaires (récit, roman, poème, pièce de théâtre etc.), l'éclaircissement du „sens verbal" est une opération indispensable. Il ne s'agit pas, je souligne, de déchiffrer l'intention de l'auteur, de plus en plus fumeuse, non-vérifiable et non-pertinente à mesure que le texte devient complexe et pluriel. En effet, personne ne peut se tromper sur la futilité de la question: quelle a été l'intention de Tolstoi en écrivant *La Guerre et la Paix* ou de Valéry en créant *La jeune Parque*? Il s'agit de connaître par une analyse scrupuleuse (philologique et d'histoire littéraire) comment faut-il comprendre ce que les mots du texte disaient dans l'horizon de leur énonciation, à leur premier public probable, au niveau des conventions agissant „alors" et „là".

Un des partisans fervents et lucides de cette enquête préliminaire est — vous allez vous étonner peut-être — Jacques Derrida. Il avait évoqué la nécessité de l'entreprise, appelée „commentaire redoublant", encore dans la *Grammatologie*. Il est revenu récemment sur le sujet, en se reprochant la maladresse de la formule (commentaire „redoublant"), mais en reprenant et en éclairant l'argumentation avec son brillant habituel. Pourquoi cette interrogation sur les „sens primaires" — se demande-t-il? Pour dévoiler la zone de „conventions" ou de „contrats" implicites que tout texte classique, par exemple aussi celui de Rousseau, inclue. „Il faut comprendre — affirme Derrida — non pas ce que tels mots français veulent dire *naturellement* ou *absolument*, au-delà de toute équivoque possible, mais quelles sont, dans une logique probabilitaire, les interprétations dominantes et conventionnellement admises pour accéder à ce que Rousseau pensait vouloir dire et à ce que le lecteur, dans son type dominant, pensait pouvoir comprendre pour, ensuite, analyser le jeu ou la relative indétermination qui a pu donner lieu à mon interprétation, par exemple celle du mot „supplément". Et Derrida continue: „... Ce qui vaut pour le contexte Rousseau ou *Essai sur l'origine des langues* vaut aussi pour le contexte dans lequel aujourd'hui *nous* en parlons. Pour une part, c'est le même, une solide tradition nous en assure. Mais pour une autre part, il est profondément différent. Pour évaluer les deux parts et pour s'y orienter, il faut être armé, il faut comprendre et écrire, voire traduire le français le mieux possible, connaitre le mieux possible le corpus de Rousseau et tous les contextes qui le déterminent (les traditions littéraires, philosophiques, rhétoriques, l'histoire de la langue française, la société, l'histoire, c'est-à-dire tant d'autres choses encore). Autrement, en effet, on dirait n'importe quoi et je n'ai jamais accepté de dire ou d'encoura-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ger à dire n'importe quoi ou de plaider pour l'indétermination elle-même".[11]

Je ne peux pas continuer maintenant — ce serait la matière de tout un livre — en vous exposant comment s'exerce, à mon avis, la démarche interprétative après ce premier moment de l'établissement du „sens verbal" — garde fou, chance de consensus minimal et référence indispensable à toute argumentation ultérieure. Je voudrais simplement mentionner une autre conséquence de la typologie textuelle que je défends.

Il s'agit notamment du fait qu'elle nous permet de trancher une polémique qui fait rage entre les partisans de l'„autonomie" du texte, qui soutiennent son existence indépendente, objective, et ceux qui croient que le texte est un „produit" de l'interprétation, un être purement „rhétorique" et subjectif. Parmi les premiers je cite H. G. Gadamer. Bien que celui-ci reconnaisse que la notion de texte „ne se présente comme le donné véritable ... qu'en relation avec l'interprétation et à partir d'elle" il remarque néanmoins: „Quelle que puisse être la masse des préventions et des préjugés que fait apparaître la réponse, dans la mesure où celui qui interroge cherche toujours à récupérer directement ses propres présuppositions, il n'en est pas moins vrai qu'en se réclamant ainsi de ce qui se trouve dans le texte, on garde à celui-ci le rôle, d'une référence stable par rapport à la fragilité arbitraire ou du moins à la multiplicité des possibilités d'interprétation dirigées sur le texte" [12]. Du côté des opposants à l'autonomie, je rappelle la position de Siegfried J. Schmidt, le fondateur (avec Norbert Groeben) de l'„Empiriche literaturwissenschaft". Schmidt soutient que personne ne peut connaître la réalité objective et donc n'est apte à parler de l'objet lui-même, mais seulement de ce qu'il peut observer et décrire; le Texte, en tant qu'objet physique, n'est qu'une feuille de papier couverte de graphèmes; mais l'ensemble de ces graphèmes forme une structure cognitive (le „Kommunikat") que chaque récepteur voit et comprend dans sa propre manière, devenant ainsi un „construct" du lecteur. [13] On pourrait, naturellement, demander comment s'explique alors que nous nous comprenons les uns les autres? Parce que — répond Schmidt — nous possédons le même équipement biologique et nous intériorisons de façon générale les mêmes codes existants dans notre société. Et alors comment pourrions nous savoir si un énoncé est correct du moment qu'il serait naïf d'enquêter le texte même, étant donné que ses traits peuvent dire et disent en effet à chacun ce qu'il est à même de comprendre? La réponse est autant simple (et j'en ajouterais autant décevante): la correction dépend du „degré de l'intersubjectivité plausible réalisée au cours de l'interaction communicative". Mais si la vérité est question de consensus interpersonnel, alors les dissidents auraient toujours tort et on devrait de nouveau brûler Bruno et condamner Galilée.

Une thèse semblable est défendue de l'autre côté de l'Atlantique par deux chercheurs brillants: R. Rorty et Stanley Fisch. Le premier écrivait récemment dans une polémique avec Eco: „La pensée qu'un commentateur a découvert ce qu'un texte „fait" réellement — par exemple qu'il démystifie

[11] Jacques Derrida, *Limited Inc.*, Galilée, 1990, p. 266—267.

[12] Hans Georg Gadamer, *L'art de comprendre. Écrits 2. Herméneutique et champs de l'expérience humaine*, Aubier, 1991, p. 206—207.

[13] S. J. Schmidt, Norbert Groeben, *How to Do Thoughts with Words*, dans *Comprehension of Literary Discourse*, Walter de Gruyter, 1989, p. 30.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

réellement un construct idéologique or qu'il déconstruit réellement les opposition hierarchiques des métaphysiques occidentales plutôt qu'il soit capable d'être utilisé dans ces buts — est, pour nous pragmatistes, non plus qu'occultisme" [14]. La naiveté, j'espère feinte, de ces sentences „fait" sourire. Rorty joue avec les mots. Il est évident que le texte ne „fait" qu'„indiquer" ce que l'interprète va „faire" lui. Essentiel est qu'il „instruit" l'action par une „marque" claire et sans équivoque, une „contrainte" s'exercant sur tout lecteur attentif et de bonne foi. C'est exactement ce qui se passe quand je vois le „rouge" à un carrefour: j'arrête la voiture, moi, bien-sûr, non pas le signal, dont la fonction est d'„actualiser" le sens „interdiction de circulation", lisible et contraignant pour chaque automobiliste.

Schmidt et Rorty attribuent au texte une indétermination totale qui jette la responsabilité du sens sur les épaules du sujet et fait de la lecture un usage personnel, une sorte d'auto-projection. Mais cela est vrai très partiellement. Quand, par exemple, Schmidt déclare qu'aucune preuve objective ne peut pas être obtenue en recourant au texte même, il se trompe au moins dans certains cas. Le protocole d'une expérience chimique peut être soumis à un examen de „vérité" et quand un insert publicitaire annonce qu'un magasin va livrer tel jour et telle heure un produit nécessaire à 20% de réduction, l'affluence de la clientèle administre la preuve d'une compréhension pleinement réussie. Pour la plupart des textes R et PR, le texte „impose" des contraintes et — n'en déplaise pas à Rorty — „fait" de signes autant pertinents parfois que le lecteur de bonne foi ne peut *que* „suivre". L'autonomie textuelle se fait sentir dans ces cas par les résistances rencontrées en cours de lecture (si à un moment donné nous avons négligé ou mal interprété une certaine „instruction"): c'est comme si on s'était heurté à une altérité qui ne se laisse pas manipuler. Il faut ajouter aussi que si la lecture était essentiellement confirmative (résultat de l'autoprojection) il serait impossible d'expliquer l'enrichissement ressenti après, la sensation tonique d'un élargissement de l'horizon, de l'approfondissement de notre vie intérieure.

En revanche, l'autonomie tend à se réduire au minimum au cas de certaines textes modernistes et post-modernistes. Ils sont si complexes, pluries et indéterminés qu'on ne peut pas les identifier sans les interpretér et comme l'interprétation est abandonnée totalement (ou presque) au lecteur, il en découle que les textes „dépendent" effectivement de lui, que, d'une certaine manière, on pourrait dire qu'il les „constituent". Parfois, — je l'ai souligné déjà dans un paragraphe précédent — il est possible encore de „spéculer', selon l'avis de Gerard Graff, pour „trouver thématiquement des propositions capables de donner aux détails incomplets, disjonctifs et réfractaires quelque signification et cohérence" [15]. Mais au-delà de cette limite les textes deviennent, selon les propos amusants de Todorov, repris par Eco, „un picnic où l'auteur amène les mots et les lecteurs le sens " [16].

4. Et alors — on va m'interroger peut-être à la fin de cette conférence — êtes vous moins sceptique au sujet de cette „science" de l'interprétation

[14] Umberto Eco with Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose, *Interpretation and Overinterpretation*, Cambridge Univ. Press, 1992, p. 112.

[15] Gerald Graff, *Literature against itself. Literary Ideas in Modern Society*, Univ. of Chicago Press, 1979.

[16] Umberto Eco, idem, p. 149.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

si controversée, si peu alléchante, si peu prometteuse, en dernière instance? Je ne pense pas que mon sentiment à moi doit être en question. Sceptiques ou confiants nous devons tous interpréter et d'ailleurs nous ne faisons à longueur de jours qu'interpréter et interpréter les interprétations — comme déjà le disait Montaigne, quatre siècles avant. Pour agir et pour survivre nous n'avons aucune autre alternative. Cependant, et malheureusement, la théorie de l'interprétation ne s'appuie pas sur une logique péremptoire de la scientificité car elle ne fournit de preuves testables qu'en peu de cas et ceux-ci non-relevants. Elle se fonde sur l'argumentation persuasive, sur ce qu'on appelle la „raison pratique". Mais pour mettre la raison en position d'arbitre et de juge, il faut que l'interprète procède à un examen serein, posant le texte devant soi comme objet d'une recherche et non pas comme objet d'une passion or d'un épanchement subjectif.

Bien sûr, nous ne pouvons pas éviter notre emprisonnement idéologique et culturel — il nous est interdit dans le monde souslunaire où nous vivons de transcender nos limites. Mais nous pouvons, nous devons rendre conscientes nos présuppositions, historiser systématiquement notre approche, nous efforcer de saisir ce qui se trouve réellement „là", dans le texte, même si cette altérité nous gêne, nous contrarie ou nous séduit. Dans ce sens j'approuve pleinement J. Hillis Miller qui dans un essai récent soutenait qu'au cas où l'interprétation se heurte à une „résistance", à certains détails rebels qui ne „collent" pas ou qui la défient (puisqu'ils semblent s'opposer à la cohérence postulée), le problème qui surgit est de nature éthique. C'est „un moment nécessairement éthique dans l'acte de l'interprétation en tant que tel, un moment qui n'est ni cognitif, ni politique, ni social, ni interpersonnel, mais purement et indépendamment éthique." [17] Ce qu'il exige, c'est simplement d'accepter „le dictat du texte", en dépit de toutes les complications et de tous les inconvénients qui pourraient en résulter. Il faut donc, s'il est nécessaire, lire „against the grain" faire taire nos anticipations sur ce que le texte aurait dû signifier, refuser la consolation du „cercle herméneutique". Je me range parmi ceux qui pensent qu'une échappée de ses propres préjugés n'est pas facile mais qu'elle n'est point impossible et qu'elle *doit* être postulée si nous voulons accorder une chance authentique à la compréhension.

[17] J. Hillis-Miller, *The Ethics of Reading*, Columbia Univ. Press, 1987, p. 73.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

TEZA ȘI ANTI-TEZA : ADRIAN MARINO ȘI „PROVOCAREA" INCOMPATIBILELOR

Monica Spiridon

Fără să abandoneze alte preocupări „conjuncturale", în ultimii ani Adrian Marino s-a angajat într-un proiect teoretic de o ambiție și de o anvergură unice. (De altfel, în exploatarea literaturii, înalta performanță de sinteză nu este apanajul unui „joc de echipă", ci al unei curse solitare, contra-cronometru).

Cu apariția recentă a celui de-al doilea volum din *Biografia ideii de literatură* (Ed. Dacia, 1993), edificiul conceput și executat în regie proprie de criticul clujean se apropie de nivelul acoperișului. (Finisajele interioare, precum și eventualele rectificări, ajustări, din perspectiva întregului, cad în sarcina unui viitor *Dicționar*, menit să rotunjească ciclul). Pe măsură ce clădirea se înalță, etaj cu etaj, se vede mai bine că temeliile sale solide stau pe un teren cu stabilitate precară. Vreau să spun cu asta că armătura sa de beton — empiric și speculativ — armat a fost turnată pe solul mișcător al unei înfruntări, fără soluție aparentă, între *permanență* și *schimbare*, între *universal* și *concret*, între *etern* și *conjunctural*.

Însăși articularea între o hermeneutică — dirijată de principiul aprioric-rismului ontologic — o *biografie* — interesantă de traseele accidentale ale devenirii istorice — și un *dicționar* — jucînd inevitabil pe ambele tablouri — ca panouri ale unui retablu unic, e o inițiativă provocatoare, *cu o miză teoretică și practică enormă*. De ce? Fiindcă sfidează *Norma oximoronului* — activă în cultură, ori de cîte ori se raportează *Structura* la *Istorie* și *Valoarea* la *Timp*. Și fiindcă brevetează o Metodă originală de lucru, exact acolo unde recent a devenit problematică strategia istoriei tradiționale a literaturii sau unde se arată lunecoase criteriile de identificare și de definire a Literaturii, într-un continuu difuz, cultural în sens larg.

În două vorbe, proiectul lui Adrian Marino optează pentru *Și/Și* într-un domeniu consacrat al *alternativelor frustrante*, unde s-au consumat confruntări de amploare — de pildă, aceea dintre „vechi" și „nou" — alimentînd o semantică a beligeranței armate. (Ei îi aparține, ca să luăm un exemplu la întîmplare, un concept belicos ca cel de *„avangardă")*.

„Ideea de literatură" — pentru care Adrian Marino a obținut brevet universal recunoscut — trimitea, din start, la o opțiune nominalistă și acronă. Fiindcă *Hermeneutica ideii de literatură* este — o reamintesc — o gramatică universală și rațională a literaturii, recurgînd la metafora epistemologică a matriței de sensuri. Printr-o mucenicie inductivă fără egal, *Filologia* — de multă vreme Cenușăreasa disciplinelor „moderne" ale literaturii — este reabilitată spectaculos și i se revelează deschideri speculative.

Așa cum am mai spus-o, acest prim volum excelează în devierea unor relații de tip oximoron către statutul lor tautologic originar. Se pledează pentru vocația autenticistă a speculației abstracte, pentru solidaritatea dintre

RITL, XLI, 1993, nr. 3—4, p. 331—336, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cultură și viață, dintre universal și specific, dintre speculativ și empiric ș.a.m.d. „Cînd devine substanța unui fragment autobiografic, ideea primește același conținut, rezonanță și semnificație ca oricare altă experiență de viață" — susține Adrian Marino. Noțiuni-pivot ca *litere, cultură, educație* și *scris, secular* și *sacru* etc. dau naștere în jurul lor unor cîmpuri gravitaționale de forță, în care se rotesc galaxii de sensuri fundamentale. Marcată de o indeterminare semantică congenitală, ideea de literatură e de fapt un cîmp de latențe paradigmatice, dominat de polarități apriorice: specific și heteronom; global și parțial; literele noi și cele vechi; popular și elitist ș.c.l. În fine trebuie neapărat reamintit că această structură lexicală portantă a fost construită printr-un demers inductiv — mai precis prin excavarea și prelucrarea unei mase uriașe de material filologic.

Motivul pentru care stărui aici asupra primului volum din ciclu este că, în condițiile date, completarea sa cu o *Biografie* — deci cu o angajare pe verticala istoriei, a accidentalului și a conjuncturii culturale — *pare aproape o contradicție în termeni*. Teza își sugerează Anti-teza, labilitatea confirmă stabilitatea.

Dar (trebuie spus din capul locului) în sistemul de lucru al lui Adrian Marino, printr-un tur demonstrativ de forță, *antitezele nu contrazic, ci susțin și justifică tezele.*

În rest, față de primul volum al *Biografiei*, cel de al doilea adoptă, cum era de așteptat, aceeași regie a ideilor. Aspectul *performativ* al noțiunii de literatură este pus în lumină astfel încît să iasă la iveală resorturile intelectuale, sociale, culturale sau politice de care este pus în mișcare. Dincolo de dinamica literaturii, acționează, în culise, sisteme de opțiuni și de valori etice, religioase, politice, economice ș.a.m.d.

Primul volum al *Biografici* se oprea în pragul secolului luminist.

Antichitatea este perioada de precizare a semnalmentelor paradigmatice, „tari", în aria zisă *specifică*. Și, paralel, în aria *exterioară*, socio-culturală, de dobîndire a responsabilității și prestigiului, în mare parte de coloratură pedagogică.

După consolidarea genurilor proxime și a accepțiilor integratoare ale noțiunii de literatură, Evul Mediu și Renașterea mizează, în chip propriu, mai curînd pe diferențele specifice.

Evul de mijloc e un timp al dominației spiritului sacru. Ideea de specific literar cristalizează într-un climat de intelectualitate rafinată, consfințind asocierea simbolică dintre literatură și carte. (De altfel, pentru Adrian Marino, omul este o specie de animal livresc. „Umanitatea — declară autorul cărții într-un loc — este prin excelență livrescă".)

Spiritul Renașterii — cu precădere laic — precipită diferențierile și difuziunea nuanțelor pe toate coordonatele, în spații și în timp. Nu se mai vorbește atît despre *Literatură*. Apar acum în scenă *Literaturile* (naționale); *genurile* literare; *tipurile* de carte (comercială, de elită etc.): *autorii* cu specialități diverse. Se naște *conștiința de epocă* — semnul dependenței literaturii de timp, premisă a beligeranței perpetue dintre „vechi" și „nou", în toate variantele posibile.

În fine, Clasicismul și Barocul accelerează procesul de consacrare administrativ-intențională a diferitelor dimensiuni și variabile literare. De unde, efectul unei relative dogmatizări a domeniului.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Volumul se încheie într-un *moment strategic*, în care conștiința (radicalizată progresiv) a diferențierilor pregătește o criză potențială a ideii de literatură.

Cel de-al doilea volum, recent apărut, se ocupă, deci, de o perioadă-cheie pentru literatură: veacurile al XVIII-lea și al XIX-lea, cînd se nasc *sisteme de idei și de valori ce și-au pus pecetea în mod ireversibil pe discursul intelectual european*, până azi.

Asta vrea să spună că — în ductusul nostru intelectual definitoriu — în mare măsură noi, cei de azi, din cultura europeană a veacului al XX-lea, sîntem produsul secolului iluminist și al veacului al XIX-lea, pozitivist și romantic. Atunci s-a cristalizat *paradigma raționalist-umanistă*, aflată acum , la sfîrșit de veac și de mileniu, în instanța unui proces vehement, dacă nu cumva în plină degringoladă „revizionistă".

Iată, deci, o motivație în plus pentru revelațiile produse de investigația cu sită fină a lui Adrian Marino.

Veacul al XVIII-lea operează, în mod aproape emfatic, pe două planuri (principial opuse) de referință.

Privit dintr-un anume unghi de vedere, este un tip al scientismului enciclopedic. Ecuația literatură = cultură = știință, explicit formulată, este una dintre contribuțiile esențiale al iluminismului la terminologia ideii de literatură. O serie dintre coordonatele esențiale ale literaturii în accepția luministă derivă de aici. Ele țin de latura *heteronomă* a cîmpului de sensuri, latură supradimensionată vizibil în epocă.

Ce consecințe decurg de aici? La capătul unui proces istoric de diferențiere progresivă, sensurile ideii de literatură devin divergente și deosebirile explozive amenință să producă rupturi: „Eticheta verbală, *literatura*, — constată Adrian Marino — acoperă sensuri tot mai disociate și mai heterogene. Momentul este crucial: istoria ideii de literatură ia efectiv un nou curs. Cauza esențială constă în convertirea ideii de *litere* și *literatură* într-un instrument de afirmare și de difuzare al Luminilor. Acesta este marele mit cultural-ideologic al secolului. Ascensiunea Luminilor reprezintă evenimentul capital al ideologiei epocii".

Cu aceasta a fost rostit cuvântul esențial. El este „Ideologia" și rezumă întreaga mișcare a literaturii în această perioadă, pe planul său heterogenomic. Este momentul de maximă ideologizare a literaturii. Și totodată de militantism exacerbat, agresiv. Literatura accede de-a dreptul la statutul de forță politică: „Implicarea directă a ideilor literare în actualitatea imediată, activismul practic al ideologiei de expresie literară, produce politizarea literaturii. Fenomen și acesta nou: apare nu numai termenul de « scrieri politice » (de ex., *Die politische Schriftstellerei*), dar și concepția conform căreia literatura propagă și apără drepturile și virtuțile civice, naționale, patriotice".

Din alt unghi (opus) de vedere, pe planul *autonom*, specific are loc o *„reacție"*. („Situație de neocolit — comentează Adrian Marino — într-o epocă suprasaturată de « lumini » și de cultură: procesul culturii devine o necesitate urgentă, o exigență și o formă de eliberare spirituală").

Rațiunii — dominante în celălalt plan — i se contrapune, în acesta, *Sensibilitatea*. Civilizația va fi combătută în numele unei „barbarii" a spiritului nepervertit de cultură. Sastiseala rousseauistă de rafinamentele spiritului capătă acum un caracter emblematic. Îngroșînd puțin detaliile, în beneficiul demonstrației, putem să spunem chiar că în iluminism are loc un veritabil

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

holocaust al culturii și, cu precădere, al *Cărții*. Prestigiul cultural al literaturii suferă un proces de eroziune. Vedeta planului specific, marea câștigătoare a procesului aflat pe rol în instanță, va fi *Poezia* — definită ca antipod al... literaturii. „Poezia — arată autorul — nu se mai mulțumește cu revendicarea inocenței, naivității și inculturii și nici cu idealul poezici barbare. Nici măcar problema incompatibilității cu «doctrina» și cu «erudiția» n-o mai satisface. Ea trece la polul opus și neagă în mod direct orice ereditate, formație și orientare literară".

Veacul următor desăvîrșește tendințele schizoide care animă dinamica literară iluministă. „Privită de sus, fizionomia generală a literaturii în secolul 19 constă dintr-o enormă bifurcare între estetizare și heterogenie, dintre autonomia și determinismul literaturii. Totul tinde spre antinomie, hipertrofie și radicalizare, într-un sens sau în altul". *Poezia pură* și, respectiv, *determinismele* intransigente (de tip „Rasa, mediul, momentul") sînt, deopotrivă, produsele acestui *secol al contrastelor*.

Pentru un ochi avizat, în materialul ales și triat cu metodă de Adrian Marino, simptomele unei inevitabile „schimbări de paradigmă" în cultură (cum spunea Thomas Kuhn) nu pot fi eludate. Numita schimbare se va produce abia în secolul nostru. Într-un anume sens, ea este încă în curs. Dar premisele sale sînt de găsit în radicalizarea diferențelor de orice fel, începută în veacul iluminist și desăvîrșită în secolul al XIX-lea. Între *Cartea mallarmeană* și *textul-document* (istorico-psihologico-etnografic ș.c.l.) spagatul este maxim.

Veacul al XIX-lea este momentul reducționismelor sub toate aspectele. Și nu am în vedere, cum se obișnuiește, doar determinismele biologiste, istoriciste, sociologiste ș.a.m.d. Ci și echivalarea literaturii cu substanța limbajul său, care va reînnoi criteriul poeziei moderne (altfel spus, reducționismul lingvistic, la fel de „terorist" ca celelalte). Este, în absolut orice privință, timpul lui *Sau/Sau*. (Adică epoca în care este contra-zis, atacat însuși principiul structural al matriței de sensuri: *Și/Și*). Și, totodată, timpul *limitelor*, al marșului pînă în pînzele albe în toate direcțiile, vremea extremelor.

Dacă mai vrem un exemplu — unul pe deplin ilustrativ pentru „spiritul veacului" — tendința ciclică de autodistrugere a literaturii îmbracă acum forma paradoxală a *antiliteraturii ca literatură*. Schimbarea de semn e totală. La capătul ipotetic, abia întrevăzut, al drumului pîndește *Tăcerea*.

Cum bine se vede, Adrian Marino este nu numai un proiectant de machete teoretice — deși aceasta este o vocație în sine — ci și un constructor rutinat de mecanisme funcționale, reglate perfect. De productele creativității — aș putea spune chiar „imaginației" — sale teoretice profită în mod egal discipline precum istoria literaturii și critica, poetica și literatura comparată. În special comparatistica actuală — sfîșiată între „europocentrism" și revizionismul „globalist" — își află în întreprinderea de sinteză conceptuală a lui Adrian Marino temeiuri ale opțiunilor canonice. Criticul clujean limpezește apele cu calm, într-un domeniu al Neașezării perpetue ca argument al Stabilității. Este, de altfel, numai una dintre „provocările" adresate de Adrian Marino tuturor prejudecăților tenace, înrădăcinate — uneori fără speranță — în reflexia pe marginea Literaturii, ca *o universalie conceptuală a culturii moderne*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

LA VECHI RĂSPUNSURI, NOI ÎNTREBĂRI

Andrei Corbea

„Oare cui nu i-a tremurat inima și mărunțaiele de emoție și teamă cînd Don Juan, sfidînd cu încăpățînarea lui monstruoasă rînduielile veșnice, încolțit din toate părțile de puterile întunericului care dau năvală, se zbate și se zvîrcolește, și în cele din urmă, piere ținîndu-se dîrz pînă la ultima suflare? Este un sentiment asemănător aceluia care te cuprinde cînd privești, uluit, mărețul spectacol al naturii dezlănțuite sau focul ce mistuie o corabie minunată. Fără să vrem luăm și partea acestei puteri oarbe și, scrîșnind din dinți, asistăm la procesul sfîșietor al nimicirii ei prin sine însăși".

Tăcerea s-a lăsat grea și înfricoșată în salonul conților Schinzberg după ultimele acorduri din *Don Giovanni;* la clavir se afla însuși Mozart, pe care o ciudată și veselă întîmplare îl convinsese să-și întrerupă obositoarea călătorie de la Viena la Praga, unde avea să asiste, la 29 octombrie 1787, la premiera operei. Scena astfel relatată, ca și întreaga împrejurare, aparțin ficțiunii, imaginate fiind de postromanticul Eduard Mörike în lunga nuvelă pe care a publicat-o în 1855 sub un motto extras dintr-o biografie a lui Mozart, celebră în epocă, datorată rusului Dubilicev. Citatul, veritabilă profesie de credință a unui romantism întîrziat și nostalgic, paradoxal în asocierea dintre antifilistinismul său apăsat și resentimentul conservator împotriva materialismului greoi și lipsit de fantezie al erei burgheze, recondiționează în chip evident legenda, vie multă vreme în memoria colectivă, despre șturlubatica existență a lui Mozart, a cărui glorie muzicală postumă a alimentat cultul pentru prea devreme dispărutul personaj pînă la o fascinație împărtășită în aceeași măsură și de Jean Paul, de Kierkegaard și Marx. Amintirile despre neastîmpărul cotidian al autorului *Nunții lui Figaro*, coroborate cu diverse episoade ale luptei sale dramatice pentru un minimum material convenabil creației au favorizat coincidența cu ideologia romantică, dispusă a-l identifica, precum pe Novalis, cu întruchiparea sensibilă a arhetipului genialității. A fost Mozart-omul pătruns de charisma novalisiană? Mai degrabă nu, par a indica sursele documentare; lectura scrisorilor trimise din Italia i-a îndemnat totuși pe unii să descopere în variabilele dispoziții ale adolescentului în vîrstă de 14 ani, caracterizîndu-i cînd glumeț, cînd amar, pe cei cunoscuți sau doar întîlniți de-a lungul călătoriei, o aplecare „demonică" spre examenul critic, penetrant, al gesturilor și vorbelor semenilor. Speculația, inclusiv în jurul bolii și morții sale neașteptate, a prevalat, — și nici că-i de mirare într-o asemenea perioadă de proliferantă explozie a apetenței pentru fantastic și fantasmagoric — în fața oricărui examen lucid al biografiei. Mitul a fost „inaugurat" deja, se știe, de Goethe, pentru care subiectul Mozart a devenit în anii senectuții o preocupare obsedantă; citim în consemnările lui Eckermann cîteva pasaje memorabile pentru constanta fascinație resimțită în fața muzicii acestuia de creatorul lui *Faust*, care și-a dorit cîndva să fi scris, dacă nu libretul *Flautului fermecat*,

RITL, XLI, 1993, nr. 3—4, p. 337—346, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

atunci măcar o continuare a acestuia. „Ce altceva este geniul, decît acea forță productivă a faptelor comparabile cu cele ale divinității și ale naturii, forță care, tocmai de aceea, lasă urme în durată. Toate operele lui Mozart sînt astfel; în ele se află acea forță creatoare ce se transmite de la o generație la alta, fără a se epuiza sau mistui curînd". A-l clasa după criteriul schillerian al „naivului" și „sentimentalului" comportă dificultăți, pe care Goethe nu și le-a asumat, ci a preferat, dimpotrivă, să propună el însuși o filiație tipologică unde această forță a productivității demiurgice, comparabilă doar cu creativitatea divină și cu cea naturală, se înfățișează drept plăsmuire *demonică*, „spre a tachina omenirea și a o poseda astfel mai ușor": Mozart se alătură lui Rafael și lui Shakespeare, tustrei efigii ale perfecțiunii geniale, irațională și, într-un sens cu care Goethe însuși a evitat să se identifice, faustice. Insurgența lui Don Giovanni, proiectată într-un *opus absolutum*, inspiră cu precădere această imagine cultivată de altfel cu încăpățînare de posteritatea mozartiană; tipul romantic acaparează prin chiar sugestia „nocturnă" a unei inspirații purtînd pecetea supraomenescului, în așa fel încît al său *Entweder-Oder* din 1843 îl preia pînă și Kierkegaard atunci cînd, à propos de același *Don Giovanni*, recomandă alte repere ale moralității decît cele uzuale și limitate în judecata globală asupra operei, pe care filosoful danez o exaltă ca probă de autenticitate a pathos-ului și, implicit, ca produs al trăirii existențiale depline, dincolo de artificiul filistin al unei umanități private de fior metafizic.

Pînă la cinic-glaciala arătare numită Mozart din „teatrul magic" în care se rătăcește „lupul de stepă" al neoromanticului și iubitorului de autenticitate Hermann Hesse, merită să mai stăruim o clipă asupra personajului din nuvela lui Mörike *Mozart auf der Reise nach Prag*, lectură din cale afară de agreabilă în pofida masivei inserții de recuzită romantică, pe care o compensează însă rafinamentul calm al unei scrieri cizelate cu răbdare de ceasornicar. Între anecdotica lungilor divagații și elaborata construcție a planurilor narative, țesătura de motive desenează conturul conflictual anunțat deja în juxtapunerea celor două peisaje-cadru ale „acțiunii": pădurea, cu răcoarea ei binefăcătoare și proaspătă, primenind sufletele, însoțește în surdină exteriorul artificios al unei lumi a ghivecelor cu portocali și a copiilor după statuete antice. Pe acest din urmă fundal se desfășoară, benignă de altfel, iluminista raționalitate utilitaristă și voioșia gălăgioasă și superficială a rococo-ului, într-o simptomatică întoarcere, pentru ca, din polifonia democratică a mondenității, cu toate servituțile ei socializate, în manierele elegante ale sfîrșitului de secol XVIII, să irumpă pe neașteptate rînjetul demonic al deșertăciunii, dezvăluind o clipă doar alcătuirea funciar dizarmonică și contradictorie, frămîntată și tragică a temeliilor omenescului. Printr-o progresie bruscă a tensiunii, „vocea" personajului principal le abscarbe, le concentrează pe toate celelalte într-un maxim al empatiei cathartice — momentul fast cînd arta, în înfățișarea ei pură, se oferă în incandescența totalizantă și înspăimîntătoare a „adevărului", a „noimelor" ascunse sub falsa poleială a Realului. Sonurile choralului final *Dein Lachen endet vor der Morgenröte* vor mijloci, o dată cu dramatica încontrare dintre rebeliunea „sceleratului" Don Giovanni și Legea implacabilă, acea irezistibilă „iluzie" a integrării în spectacolul vieții donjuanești, iluzie descrisă în chiar mecanismele ei muzicale de Kierkegaard, concomitent cu inițierea aleșilor — în dramatica dialectică a solarului și nocturnului, a vieții și a morții. Mozart,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

personajul și creatorul, poartă stigmatul în însăși ființa lui; Eugenie, „aleasă", chiar și numai datorită gestului simbolic de a fi gustat din fructele „interzise" ale portocalului, descifrează, ascultîndu-i opera, tenebroasa taină: „Era atît de sigură, cu desăvîrșire sigură, că în mod inevitabil acest om avea să se mistuie repede în propria sa văpaie, încît nu mai exista pentru dînsa nici o îndoială că Mozart nu putea fi decît o apariție trecătoare pe pămînt, deoarece pămîntul nu era în stare să suporte abundența care izvorăște din acest geniu". Zbuciumul negator și automistuitor al artistului contrariază, cu și prin Don Giovanni, aparența senină a unei arte și a unei lumi; vestitor genial al unei implacabile răsturnări, Mozart și nu mai puțin „imoralul" său erou devin prototipuri ale acelei revolte romantice ale cărei izvoare s-au confundat cu cele ale revoluției sociale.

Dincolo de ceea ce nuvela lui Mörike reprezintă în înțelesurile sale pentru opera poetului năzuind, printre canoanele romantismului epigonizat în Biedermeier, spre absolutul „poeziei universale și progresive" ale începuturilor romantice de la Jena, ea „fixează" — cu acea expresivitate prin care beletristica a fost întotdeauna mai „convingătoare" în a iniția și întreține reprezentările colective — un clișeu al receptării mozartiene ce nu trebuie cîtuși de puțin ignorat. Mozart — compozitor romantic? Mai puțin obișnuiții cu clasificările rigide ale istoriografiei muzicale nu sesizează erezia, cu atît mai mult cu cît „bunul simț" creditează o perspectivă temporală mai largă și chiar, de ce nu? mai puțin nuanțată asupra fenomenului cultural. Pe de altă parte, o conștiință de sine specifică a „clasicismului" vienez, asemenea și paralelă cu cea a „clasicismului" weimarian în literatură, nu poate fi cîtuși de puțin probată din punct de vedere documentar; este evident faptul că, pentru domeniul muzical, termenul reprezintă o invenție tîrzie a secolului XIX, izvorîtă pe de o parte din necesități repertoriale cu iz normativ, pe de altă parte ca urmare a unei căutate simetrii „clasiciste" a artelor, pe potriva viziunii armonizante a protagoniștilor vechii *Geistesgeschichte*. Nimic mai semnificativ decît certitudinea celui dintîi exeget important al formelor muzicale văzute ca expresie a unei opțiuni spirituale, E.T.A. Hoffmann, cu privire la „romantismul" muzicii lui Mozart, considerată în succesiunea celei a lui Haydn și prefigurînd-o pe cea a lui Beethoven; citim în faimosul comentariu la Simfonia a V-a, elogiu al muzicii instrumentale ca manifestare pură, nelimitată de cuvinte, a esențelor sufletești și de aceea ca artă romantică prin excelență, o metaforică descripție a simfonicului mozartian — excursie „în profunzimile imperiului spiritelor", „dragoste și melancolie... în vocile grației", „aer al infinitului", pînă cînd „noaptea spiritelor se dizolvă în sclipirile luminoase ale purpurei, și cu inexprimabilă nostalgie urmăm figurile care ne cheamă poeticește la ele, printre nori, în veșnicul dans al sferelor". Ideea lui Jean Paul din *Vorschule der Ästhetik*, delimitînd între idealul plastic (sculptural) al Antichității și cel poetic-pictural-muzical al modernității romantice, rodise în epocă, pînă la a produce o adevărată obsesie muzicală, certificabilă prin multiplele referințe de care abundă textele lui August Wilhelm și Friedrich Schlegel, Novalis, Wackenroder, Tieck, Hoffmann, Zacharias Werner, Arnim, Brentano sau Eichendorff. Poezia „năzuind a se înnobila ca muzică" află în limbajul „metafizic" al melosului forța capabilă să concureze raționalitatea dominantă a iluminismului și să faciliteze accesul către teritoriul pur al spiritului și al spiritelor, al fanteziei neîngrădite și al misterului conservat în acest chip vizavi de agresiunea utilita-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ristă a Realului. Admirația lui Hoffmann pentru muzica bisericească a Evului Mediu (admirație ce deviază în accente critice inclusiv la adresa lui Haydn și Mozart, învinuiți de a se fi contaminat în messe de superficialitate laicistă) proiectează în chiar „istoria" muzicii viziunea triadică a unei succesiuni unde epoca de aur, coruptă de modernitate, avea să renască prin „romantizare", anunțată de acea „strălucire a feluritelor instrumente, între care cîteva sună atît de minunat în bolțile înalte" și pe care însuși „spiritul lumii l-a întrupat în tainica artă a epocii celei mai noi, epocă îndreptată spre spiritualizare interioară". Ca model absolut și „prag" romantic este invocat (totuși) *Recviemul* mozartian, cel care „leagă forța demnitatea sfîntă a vechii muzici cu podoabele bogate ale celei noi", alături de, și în ciuda a ceea ce el numea „de fapt respingătoare formă a operei" *Don Giovanni* cu haloul titanic, dar și halucinant, vrăjitoresc al unei muzici imposibil de cuprins în categoria „grațiosului" și rococo-ului favorit al teatrelor de curte.

O asemenea aglutinare „formal"—„conceptuală" a criteriilor hoffmanniene în a judeca tranziția istorică a muzicii la sfîrșit de secol XVIII și început de secol XIX către deschiderea pe care a impus-o ceea ce la rîndul nostru, dar într-un cu totul alt sens decît autorul lui *Kater Murr*, vom numi „Zeitgeist", a fost privită cu circumspectă suspiciune de protagoniștii ulterior constituitei discipline a „istoriei muzicii"; „arbitrariul", „amatorismul", „artizanalul", „subiectivismul", reclamate de la înălțimea „specializării", și-au găsit replică fie în canonul dogmatic al „clasicismului " muzical, strict delimitat de „romantismul" muzical, fie într-un dezarmat agnosticism, precum cel asumat de un Carl Dahlhaus, care deplînge pe de o parte intruziunea reperelor filosofico-literare în periodizarea epocilor muzicale, dar, pe de altă parte, constată ineficiența diferențialelor strict tehnice într-o atare întreprindere. Dilema are bătaie mai lungă, pentru că implică o discuție prealabilă asupra conceptelor de „epocă" și „prag de epocă", — atenția de dată recentă ce li se acordă trădează fără doar și poate o incertitudine epistemologică pe care „provocarea" neostructuralistă și resuscitarea dezbaterii în jurul raționalismului, iluminismului și modernității (vezi textele lui Foucault, Norbert Elias, Habermas etc.) par s-o fi cronicizat. Soluția delimitării istorice dintre Vechi și Nou prin modelul „revoluționar" al „schimbării de paradigmă", așa cum l-a preconizat scientologul Thomas A. Kuhn, n-a satisfăcut pe filosofii și istoricii culturii, al căror anti-rigorism programatic a preferat alternativa, formulată de Niklas Luhmann, a unei „Geschichtserfahrung als Differenzerfahrung". Hans Blumenberg o explicita într-o definiție binecunoscută a „pragului de epocă": „Cotitura epocală este un limes neobservat, nelegat de vreo dată sau eveniment anume. Dar un examen diferențial marchează un prag sesizabil fie ca încă neatins sau deja trecut". Între extremele reprezentării totalitariste a cezurii ca *tabula rasa*/ creație *ex nihilo* și conservatorismul funciar al teoriilor despre „adevărurile permanente" ale metafizicii, despre „constantele antropologice" sau despre „substanța" imanentă a istoriei, trecerea „pragului" se înfățișează sub chipul evoluționismului moderat al „redistribuirii" datelor într-un cadru constant, garant al unei minime identități și continuități, ce controlează instaurarea nearbitrarie, în funcție de așteptări și necesități, a Noului. La răspunsuri vechi, întrebări noi — astfel ar suna „traducerea" tabloului în termenii hermeneuticii „întrebării" și „răspunsului", ca traiect spiralat al înțelegerii. Celebrul citat din amintirile lui Goethe despre campania

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

militară a vechilor monarhii împotriva Franței anului 1792, cînd, în noaptea de 19 septembrie, după „canonada" de la Valmy, poetul german pretindea a fi sesizat *începutul* unei „noi epoci în istoria universală", se demască din acest punct de vedere drept simplă hiperbolă retorică; o figură de stil mai potrivită pentru a evoca tranziția dincolo de limita conturată prin „discrepanța dintre spațiul închis al experienței și orizontul deschis al așteptării" îi pare lui Hans Robert Jauss metafora „conversiunii" pauliniene din cea de-a doua scrisoare către corintieni („Căci dacă cineva este în Hristos, este o făptură nouă. Cele vechi s-au dus: iată că toate lucrurile s-au făcut noi") deoarece subliniază relația dintre noutatea *calitativă* născută în criza vechiului. Folosul sugestiv al analogonului se măsoară cu atît mai mult prin efectul de „limpezire" ce se exercită asupra încă nelămuritului raport dintre energia obiectivă și cea subiectivă propulsînd progresia istorică de la Vechi la Nou. „Omul face istoria, dar nu și epoca", afirmă Hans Blumenberg, pentru a evidenția tocmai dialectica specifică prin care „epoca" se constituie la interferența tuturor acțiunilor întreprinse de subiecți, acțiuni determinate fiecare în cauze și efecte, ca și prin reciprocitatea dintre simultaneitate și succesiunea acestora; dar „conversiunea" individuală produce și re-produce concomitent conversiunea epocală, în așa fel încît „omologia" dintre structurile și procesele sociale și respectiv varianta lor particularizată (inclusiv într-o operă artistică, nivel „concret" și obiectivat de manifestare a unei personalități singulare) apare în ipostaza ei de-maniheizată, complexă și realmente „dialectică", pentru că operează în ambele sensuri.

Este momentul să revenim la istoria muzicii și, o dată cu ea, la Mozart. Scepticismul interpretării conform căreia însăși terminologia ce reglează reflecția asupra periodizării se supune unei semantici fluctuante și că, în fond, o *singură* și unitară istorie a muzicii nu a existat, ci doar „istorii" paralele, derulate pe parcele absolut diferite și pe care o rațiune unificatoare le-ar fi alăturat ulterior — drept exemplu servește chiar procedarea lui Hoffmann, care ar fi asociat două fenomene independente unul de celălalt: inovațiile lui Haydn în tehnica componistică și noua estetică a lui Wackenroder și Tieck, pentru a-și susține teza despre romantismul complementar al muzicii și poeziei epocii, — se vede contrazis și numai de observația de bun simț (datorată aceluiași Carl Dahlhaus), cum că „lucrarea conceptului urmărind a înfățișa unei epoci ce apare inițial ca simplă alăturare a eterogenului și simultaneitate a nesimultanului, începe deja chiar în respectiva epocă". Cu alte cuvinte, viziunea lui Hoffmann, legată fără doar și poate de ideologia primilor romantici, n-avea cum fi întîmplătoare și arbitrarie: ea a furnizat acoperirea filosofică și estetică unor inițiative „epocale" — precum structurarea „tematică" la care recurge Haydn în cvartetele de coarde op. 33 —, izvorîte dintr-o necesitate „interioară" artei muzicale. Conștiința „de sine" a muzicii instrumentale clasic-romantice, considerată încă la mijlocul veacului al XVIII-lea drept gen minor, „de divertisment", nu poate fi evaluată decît din perspectiva postulatului autonomist al artei, reformulat de estetica clasicistă a lui Karl Philipp Moritz, apoi de Kant și Schiller; „cezura" față de rococo subliniază o „conversiune" inimaginabilă, pe de altă parte, înafara simetriei cu noua mitologie a genialității și originalității sau cu expansiunea istorismului și naționalismului, cu acel „Zeitgeist" revoluționar și romantic dînd sensul deplin a ceea ce Haydn numea „eine ganz neue besondere Art", iar Beethoven o „wirklich ganz

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

neue Manier". În ce ne privește, vom evita meandrele dezbaterii ulterioare asupra diferenței specifice dintre un „clasicism" și un „romantism" muzical (inclusiv asupra legitimității unui „prag de epocă" în jurul lui 1830, marcat de canonizarea unei alte specii încă minore, devenită apoi efigie a romantismului: liedul), satisfăcuți fiind pe deplin de genul proxim al unei epoci omogene, deși contradictorii, așa cum, în linii mari, îl schițaseră deja Friedrich Schlegel pentru poezie și E.T.A. Hoffmann pentru muzică. Rafinarea instrumentarului teoretic ne permite, în definitiv, să reluăm „cazul" lui Mozart nu atît din perspectiva unei totuși superflue dileme terminologice, ci, mai ales, ca prilej de a examina îndeaproape mecanismul concret al unei „conversiuni" individuale de talie „epocală", simptomatică pentru mai sus enunțata dinamică a progresiei de la o epocă la alta tocmai pentru că, inclusiv în ipostaza ei „legendară" (vezi „ficțiunile" lui Hoffmann, Mörike, etc.), conotația *istorică* a schimbării covîrșește presupusa motivație psihologică sau aplecarea spre invenție tehnică. Cită „glumă" și cită voință expresă de „datare", cu aproape doi ani înainte de luarea Bastiliei, se află în ideea lui Mozart de a „cita" în finalul actului al doilea din *Don Giovanni*, a cărui acțiune este plasată, cum se știe, în secolul al XVII-lea spaniol, cîteva măsuri din opera lui Vicente Martin y Soler *Cosa rara* și din propria-i *Nuntă a lui Figaro*, ambele reprezentate cu doar cîteva luni mai înainte la Praga și Viena, e greu de cîntărit, dar mai elocvent decît orice speculație pe această temă ni se pare celebrul pasaj dintr-o scrisoare a artistului adresată tatălui său la 4 aprilie 1787: „pentru că moartea (pentru a-i spune pe nume) este adevăratul țel final al existenței noastre, m-am apropiat de vreo cîțiva ani în așa măsură de acest adevărat și bun prieten al omului, încît imaginea sa nu doar că nu mai are nimic înspăimîntător pentru mine, ci mai curînd ceva liniștitor și consolator... nu mă culc niciodată fără să reflectez că, oricît sînt de tînăr, s-ar putea să nu mai exist în ziua următoare — și nici unul din cei care mă cunosc n-ar putea pretinde că aș fi de aceea cîrtitor sau trist". Criza interioară ce străbate respectivele rînduri nu se poate ascunde în spatele aparentei serenități, mimînd împăcarea rațională cu tragismul existenței în numele acelei armonii a spiritului pe care Mozart învățase s-o prețuiască, în mediul masonic al Vienei iozefinismului luminat, drept ideal al desăvîrșirii. O forță mai intensă însă decît această zestre apropriată prin educație și devenită chiar convingere, — convingere asumată cu puterea intelectului, crezînd în aptitudinea sa iluministă de a remodela geometric temeliile și durerile lumii, — se insinuează o dată cu tentația introspectivă, individualistă, aceeași care a stîrnit intemperiile sufletești ale *Sturm und Drang*-ului; decît altruismul sterp al judecății, alienante prin convenționalism rigid instaurat la tot pasul, mai ispititor se înfățișează libertinajul egoist, pasional, dedat senzației și sentimentului, așa cum și-l dorea Tasso al lui Goethe. De aici și cochetăria cu o anume neînfrînare și beția instinctuală cu iz irațional, de aici și reflecția, îngrozită de fapt, în ciuda tuturor asigurărilor de resemnare și luciditate, asupra morții, căci vitalitatea dezlănțuită se vede surprinsă, iată, în chiar vecinătatea Răului, cu care se intersectează pînă la a se confunda. La mijloc se află, firește, o criză socială, pe care Adorno credea a o fi descifrat *in nuce* în destinul Zerlinei, personaj secundar în *Don Giovanni*: „Natură, a cărei adiere topește vraja ceremonială și care totuși mai este încă prizonieră a formelor, natură ascunsă în spatele unui stil în curs de ofilire". Ritmurile rococo-ului și ale revoluției, ale ariei și ale lied-ului se întrepătrund în partitura logodnicei lui Masetto, „deja nu păstoriță și încă nu cetățeană", instalată așa-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dar în acel interregnum dintre *nu mai* și *nu încă* prin care și Hans Blumenberg definește, cum am văzut, „pragul de epocă". Formula lui Adorno sună și mai pregnant: „alegorie a istoriei în suspensie", „închidere" și „deschidere" totodată, într-un echilibru (instabil) în care stăruie, de fapt, toată creația mozartiană. Revine o dată mai mult analogia cu Goethe, ca „balans" între polii opuși ai obiectivității raționale și ai subiectivității emoționale, între principiul activ și cel pasiv, între Bach și Schumann, între Nord și Sud, între spiritul german și cel italian, între masculin și feminin...

Ispititoare este, desigur, proiecția tabloului sincronic (de tip muzical!) al unui asemenea „du-te vino" pe orizontala narativă a diacroniei. Criza latentă ce bîntuia „ontogenetic" întregul operei se lasă totuși tradusă într-o „filogeneză" pe care biografii și exegeții lui Mozart au descris-o, empiric, foarte amănunțit. Experiența lui Hoffmann, notată cu scrupulozitate într-o scrisoare către Hippel din 4 martie 1795, ce constata că, studiindu-l pe *Don Juan*, „încep acum să pătrund tot mai mult spiritul într-adevăr mare al compozițiilor lui Mozart", s-a multiplicat în nenumăratele comentarii ulterioare, unde *Don Giovanni* a focalizat întreaga atenție ca sinteză, dar și ca *moment* crucial al creației lui Mozart. De la observația naiv-rudimentară cum că, dintre toate operele sale, *Don Giovanni* este singura al cărei erou sfîrșește „rău", și pînă la analiza complexă a acestui sfîrșit din perspectivele complementare ale relației dintre *opera buffa* și *opera seria* în combinația pe care Mozart a numit-o *drama giocoso*, pe de o parte, și ale impactului a două coduri morale opuse, al aristocrației și al burgheziei, în a căror ciocnire Fericirea și Binele devin valori antinomice pe de altă parte, interpretarea definește în general starea ei de *excepție* prin aceea că, așa cum nota Ivan Nagel, „nicăieri altundeva în operele lui Mozart cutezanța emancipatoare n-a fost dusă pînă la capăt. Conciliatorismul rationalist al eticii iluministe, ce guvernează finalul buf al *Nunții lui Figaro*, reprimă în comic impulsul arbitrar al lui Almaviva, virtual Don Giovanni, impuls reprobabil din punct de vedere social, dar care, în esența sa, invocă o libertate individuală sfidînd orice constrîngeri convenționale". O dată cu Don Giovanni, „pragul" este trecut: personajul transformă libertatea în libertinaj, individul refuză predeterminarea socială și implicit morală a „stărilor" (sociale) pe care le disprețuiește și le înfruntă — revolta, dusă pînă la limitele ei extreme, afirmă un potențial vitalist agresiv și revoluționar, senzual și negativist, demonic în destructivitatea activă pe care o exercită și o anunță, ca voință eliberatoare. Această de-socializare a revoltei transformate în individualismul orb al posesiunii absolute poartă în ea însăși germenele autodistrugerii, căci, pînă la un punct aliată cu rebeliunea geniului și titanului împotriva alcătuirilor unei lumi anchilozate în privilegii și restricții, conștiința burgheză o va renega în clipa cînd îi va resimți pericolul pentru propria siguranță socială, la rîndul ei normată într-un cod moral. Un al doilea „prag" va va fi trecut într-o ametitoare viteză pentru ritmurile istorice echivalente: proiecția emancipatoare pe care revărsarea des-frînată a lui Don Giovanni o conține se estompează pînă la a se transforma în opusul ei, ca înfățișare orgiastică a puterii represive, vizavi de care unicul răspuns colectiv este... represiunea. Nici iertare și nici clemență, ci doar răzbunarea sîngeroasă constituie soluția pe care o profesează concurenții lui Don Giovanni, al căror sextet final de după pedepsirea „vinovatului" înalță un adevărat imn filistinismului și

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ipocriziei, căci divinitatea pedepsitoare invocată se demască a nu fi decît o altă ipostază a demoniei tiranice, „pacificînd" prin teroarea latentă și nivelatoare a credinței ce anihilează exploziile individuale, interzice îndoiala și restaurează arbitrariul drapat acum în mantia moralității și legalității. O încremenire de tip mitic se instăpînește, după formidabila goană de-a lungul celor două acte, într-un epilog ce transportă întregul cadru, pînă aici de un realism vivace și deloc lipsit de verosimilitate, în irealitatea magică a basmului.

S-o recunoaștem drept firească tranziția către *Flautul fermecat?* Fără a neglija elementele masonice, — legate așadar de un anume bagaj iluminist al formației și orizontului mental ale lui Mozart —, critica a avut în cazul popularului *Singspiel* mai puține ezitări decît cu privire la *Don Giovanni* sau la alte producții mozartiene în caracterizarea sa ca piesă romantică. Eduard Hanslick, autoritarul Sainte-Beuve al criticii muzicale germane din veacul trecut, stabilea coordonatele principale ale unei asemenea receptări, legînd opera, pe de o parte, de tradiția vieneză și germană a așa-numitului „Zauberspiel", pentru care cadrul egiptean rămîne un simplu „costum", iar pe de altă parte situînd-o, din punctul de vedere al invenției cromatice și armonice, la rădăcina unei tradiții a operei propriu-zis romantice, continuată de Spohr, de Weber și într-o anume măsură de Beethoven; ideea o regăsim chiar și la Guido Adler, altfel teoretician al „clasicismului" mozartian, care constata că „începînd de la uvertura polifonică, opera întreține acel farmec proaspăt și transparent al stilului, ce transformă caracterul ei de basm în poezie parfumată". De altfel, celebrul răspuns al lui Jean Paul la întrebarea asupra melodiei sale „preferate" din *Flautul fermecat* — acela că ar trebui în acest caz să intoneze întreaga operă — e simptomatic pentru efectul ei în formularea directă a concepției pre-romantice despre preeminența muzicii asupra cuvîntului; Novalis, să nu uităm, definește basmul drept o „fantezie muzicală", iar Hoffmann (din nou Hoffmann!), pare a-și fi modelat însoritele și armonioasele sale lumi fantastice — din *Ulcica de aur* sau *Klein Zaches* — guvernate de magi înțelepți și drepți, după decorul libretului lui Schikaneder, cu antinomiile sale clare dintre Bine și Rău, Lumină și Întuneric, dragoste și ură. Firește că se impun aici încă o dată anumite delimitări între substratul inițial pur moral al acestora, sugerate de retorica și ritualul masoneriei și implicit de discursul iluminist, și dilatarea sa ulterioară pe teritoriul simbolisticii romantice, concentrată asupra „imperiului" utopic al poeziei în opoziție cu cotidianul mărginit și filistin, pe care eroul îl poate surmonta absolvind doar un șir de încercări și examene menite a-l „lumina" asupra adevăratului sens al lucrurilor. Dar premisele unei „refuncționalizări" romantice existau din plin în cadrul construit al *Singspiel*-ului: lumina însăși, orbitoare și atotstăpînitoare, ce dă strălucire lumii lui Sarastro, prefigurează reversul dialectic al nocturnului novalisian, simbol tipic romantic — vezi albul mistic al identificării cu divinitatea, cu absolutul, cu Adevărul. Pe de altă parte, dimensiunea totalitară a unei asemenea solarități a „întunericului", temă favorită a unui György Lukács și a altor critici ai iraționalismului romantic, poate fi extinsă la rîndul ei, retroactiv, asupra operei mozartiene, a cărei „cumințire", după erupția demonică a lui *Don Giovanni*, pare a fi consecventă cu finalul afirmativ al precedentei, cu care împărtășește paralizia ireală și amenințătoare, ca și satisfacția mărginită a empatiei cu „idealul" moral. „În nici o altă piesă... burghezia germană n-a parcurs mai repede tranziția de la «tărîmul mai bun» la *altceva:* insula de

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mucava a Binelui, Adevărului, Frumosului, inundată de barbaria practică". Negația cu care debutează textul, „Der Hölle Rache in meinem Herzen", înșeală, căci, odată trecut „pragul" revoluționar, scena se va lăsa acaparată de acel individualism *mic*-burghez, împăciuitor și manipulabil, intolerant și copt pentru toate trădările și compromisurile istoriei ulterioare.

Ispititoare în „rotunjimea" ei, concluzia atitor preparative nu-și poate revendica un statut mai mult decît ipotetic: traseul mental și ideologic al burgheziei (germane?) în perioada de mari răsturnări sociale și politice de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui al XIX-lea se vrea reprodus, ca succesiune „epocală", pe chiar parcursul, fragil și accidentat, al unei evoluții specifice, intrinseci artei. A reconstitui calea, atît de scurtă și atît de lungă, de la *Sturm und Drang*-ul rebel pînă la romantismul reacțiunii și al Restaurației, trecînd prin toate meandrele anilor de entuziasm revoluționar, prin teroare și Thermidor, prin războaie și măreție imperială, prin reforme și naționalism mistic, echivalează cu a defini un „prag" pe care, iată, privilegiul operei geniale îl evidențiază cu o pregnanță altfel de neatins. Vidul diferențial dintre *încă nu* și *deja*, despre care am mai vorbit, pare a se statornici între cele două „praguri" vizibile din *Don Giovanni;* îl vom regăsi însă, multiplicat prin aceeași mecanică subiectiv-obiectivă, și aproape douăzeci de ani mai tîrziu, cînd clasicismul „dionisiac" al lui Kleist din *Penthesilea* se va vedea metamorfozat în supușenia iubirii mistice în decor medieval din *Kätchen von Heilbronn*. Analogia „trecerii" n-a frapat, în afară de noi, pe nimeni, și nici structura „muzicală", pe „voci" lirice a *Penthesileei*, evocată de Benno von Wiese, și nici „somnabulismul" poetic din *Kätchen*, care l-a impresionat pe Hoffmann într-atît încît a văzut într-însul „esența romantismului", n-au semnalat o posibilă apropiere. Nouă ni s-a impus cu forța evidenței tocmai prin simetria soluției afirmative ce urmează, în *Flautul fermecat* și în *Kätchen von Heilbronn*, pasiunilor dezlănțuite și tragic curmate ale lui Don Giovanni și ale Penthesileei. Un catalog comparativ al corespondențelor ar putea revela, desigur, nebănuite valențe interpretative, încă deloc exploatate; ne gîndim, de pildă, la revolta fără de măsură a reginei amazoane împotriva rațiunii dominante a statului ei, la resursele vitale, întunecate, dar fascinante ale personajului revoltat împotriva convenției ce interzice patima, la excesul sentimental și furia pedepsitoare bîntuind drama „greacă" a lui Kleist, sau, de ce nu? la eventuala asemănare dintre „regina nopții" a lui Mozart și Kunigunde, geniul rău al lui Kätchen. Ele sînt semnificative cu atît mai mult din unghiul celor douăzeci de ani ce despart respectivele momente tranzitorii — cadrul antic în care se consumă falimentul alienat al experienței raționaliste a iluminismului trimite fără doar și poate la înfățișarea sa cea din urmă, „clasicistă", profesînd prin Ifigenia goetheană clemența cosmopolită și „civilizația", iar transferul basmului dintr-un atemporal Orient în Evul Mediu germano-creștin atestă avansul cert al conștiinței de sine național-romantice. Spre deosebire de „naivul" Mozart, Kleist însuși traversează „pragul" în chip conștient, atunci cînd o numește pe Kätchen „cealaltă față a Penthesileei, polul ei opus, o ființă la fel de puternică prin totală dăruire precum este cealaltă prin acțiune". Dar „acționismul" iluminist-clasicist se vede deja depășit și renegat în finalul sîngeros-extatic al Penthesileei, ce închide lui Kätchen orice altă alternativă decît „dăruirea" umilă în identificarea mistică cu stăpînul și bărbatul. Îngroșate

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pînă la trivial, contururile compromisului istoric al romantismului par a parodia, în grotesc și monstruos, diafanul imperiu „universal și progresiv" al lui Sarastro. Dar nu cumva, cincisprezece ani după „Declarația drepturilor omului și cetățeanului" și șapte ani înaintea Sfintei Alianțe, îi și demască adevăratul chip?

Printr-o reverberație pe care paradoxurile temporale ale dialecticii o îngăduie, cei douăzeci de ani ce despart „pragurile" trecute „subiectiv" de Mozart și Kleist marchează „pragul de epocă" supraindividual (și obiectiv?) dintre extremele lui *încă nu* și *deja* ce desemnează, o dată cu Revoluția și romantismul, debutul erei burgheze.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

HERMENEUTICA HRISTOLOGICĂ LA ORIGEN

Cristian Bădiliță

Într-un text capital din 1969 [1], un manifest în care se stabilesc cîteva principii fundamentale precum și direcțiile de cercetare a scrierilor patristice, Antonio Orbe atinge și problema origeniană: „În ciuda unor deficiențe de transmitere textuală, Origen e totuși mai comprehensibil (decît ceilalți autori creștini, n.n.). A scris mult și ne-a rămas destul de la el. O ciudată *forma mentis* transpare în operele sale, cîștigîndu-și pe zi ce trece tot mai mulți adepți. Plin de intuiții, plăcîndu-i să doarmă cu capul pe Sfînta Scriptură, cititor prodigios atît al creștinilor cît și al necreștinilor, interesat în aceeași măsură de litera Scripturii cît și de miile de exegeze posibile, deși arareori își duce un gînd întreg pînă la capăt, nu știe să scrie fără să arunce din zbor o mulțime de idei, uneori incoerente, niciodată însă improvizate, care, la sfîrșit — în marile sale comentarii — îl dărîmă pînă și pe cel mai avizat cercetător. O ispită îi stăpînește pe toți cititorii săi — dorința pătimașă de a-l urma pînă la capăt și de a-i cuprinde sistemul. Din fericire sau din nefericire însă, Origen le scapă prin mii de cărări ascunse". Iar mai încolo, precizîndu-i cuvenitul loc în cadrul istoriei spiritualității creștine, părintele Orbe scrie: „Origen inaugurează o tradiție exegetică, decisivă în Occident și în Orient. Arieni și niceeni îi datorează un număr egal de idei. Cunoașterea sa e fundamentală pentru exegeza medievală, care a sorbit din el prin Rufin, Sf. Ieronim, Sf. Ambrozie și atîția alți occidentali" [2].

Comentariul la Evanghelia după Ioan, a cărui primă carte am tradus-o pentru întîia oară în românește, e contemporan (și de aceea trebuie citit „intertextual") cu celebrul și controversatul tratat *De principiis* [3]. Amîndouă lucrările — *Comentariul...*, culme a exegezei origeniene, *De principiis*, genială încercare de teologie dogmatică, aparțin perioadei alexandrine, așadar tinereții lui Origen.

Citit și recitit (răstălmăcit adesecri), interpretat din diverse unghiuri și în varii contexte, adulat și mai ales respins, condamnat de tradiția conciliară începînd cu anul 543, sub domnia lui Justinian (controversele origeniste începuseră însă, pătimaș, încă din secolul IV), marele alexandrin continuă să incite, să fascineze, să obsedeze nu atît teologia ori pe teologi (care, condam-

[1] Antonio Orbe — *La Patristica y el progreso de la teologia*, *Gregoriana*, nr. 50, 1969.

[2] *Idem*, p. 557.

[3] Pentru date suplimentare în ceea ce privește datarea textului, circumstanțele scrierii lui, edițiile folositoare precum și lucrările exegetice de referință, a se vedea, cu precădere Pierre Nautin, *Origène. Sa vie et son oevre*, Beauchesne, Paris, 1977; bibliografiile de la începutul cărții lui Marguerite Harl, *Origène et la fonction révélatrice du Verbe incarné*, Editions du Seuil, Paris, 1958 și din lucrarea lui Henri Crouzel, *Bibliographie critique d'Origène*, La Haye, 1971. În românește dispunem de patru volume de „Scrieri alese" în cadrul colecției P.S.B. îngrijite de pr. prof. T. Bodogae. Am consultat în special partea a II-a, P.S.B., 7, București, 1982, pp. 133—144.

RITL, XLI, 1993, nr. 3—4, p. 347—356, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nindu-l, l-au taxat definitiv) cît mai ales disciplinele auxiliare teologiei, hermeneutica și filozofia în primul rînd.

Textul acesta pe care-l dorim un modest protreptikon la *Comentariul Evangheliei după Ioan* (Cartea I) s-a născut în urma lecturii în palimpsest (ca orice lectură, de altfel!) a unor fragmente origeniene culese din două „domenii" diferite — hristologie și hermeneutică. O astfel de lectură ne-a relevat, în modul cel mai categoric, caracterul organic, hristocentric al gîndirii lui Origen, „mecanismul" harului care leagă, într-o „uniune" tainică, hristologia de hermeneutică și invers.

1. *Ce este o Evanghelie?* Prologul *Comentariului*... e o „punere în abis", un mic tratat „hermeneutic" origenian sintetizînd în chip magistral cartea a IV-a din *De principiis*. De la el vom porni, dezvoltîndu-l mereu în cercuri concentrice tot mai ample, infinite, ajungînd în final la postularea caracterului narcisic (în plan ontologic) și tautologic (în plan discursiv) al demersului hermeneutic creștin.

Interpretarea creștină presupune, mai întîi, inspirația integrală a Scripturii: „toată Scriptura este insuflată de Dumnezeu" (II. *Tim.* 3, 16). În cuvintele („fonemele") perisabile, omenești ale Scripturii se manifestă puterea vitală (dýnamis) dumnezeiască, fără de care un text nu-i decît un cimitir pustiu și mut. „Sfintele cărți nu sînt simple scrieri omenești, ci provin din inspirația Duhului Sfînt, după voia Tatălui Celui peste toate, prin mijlocirea lui Iisus Hristos" *(Filocalia* I, 9). Caracterul inspirat al Sfintei Scripturi, spre deosebire de textele păgîne, e corelat cu eficiența socială a mesajului creștin, mai precis, cum se argumentează în *Contra Celsum*, cu valul uriaș de convertiri la creștinism într-un răstimp de numai două secole: „Cu toate că între eleni și între barbari s-au arătat mulți legiuitori și mulți dascăli au propovăduit învățături care făgăduiau adevărul, totuși noi n-am găsit nici un legiuitor care să fi fost în stare să trezească și în sînul altor popoare atîta rîvnă pentru primirea învățăturii lui" *(Filoc.* I, 1). Sfînta Scriptură — un „instrument muzical desăvîrșit și armonizat al lui Dumnezeu" *(Filoc.* VI, 2) — naște un „cîntec magic" *(Filoc.* XII, 1) care pune stăpînire pe cel ce-și „trezește" urechea și-ncepe să asculte. Căci în fiecare dintre noi, în omul nostru interior, cum îl numise sfîntul Pavel, „există forțe (dynámeis) deosebite, dintre care cele mai bune se alimentează din aceste cîntări magice (ale Scripturii, n.n.), căci sînt înrudite între ele și, chiar dacă nu le înțelegem, ele pun stăpînire pe sensul cuvintelor, făcînd să crească în noi puterea (dýnamis) lor" *(Filoc.* XII, 1).

Această „putere vitală" a cuvintelor Scripturii *(vis*, la sf. Augustin) este o pneūma-dýnamis (putere duhovnicească) descifrabilă și comprehensibilă abia în contextul mentalității iudaice. Nu e vorba de „puterea", forța inspiratoare din *Ion*-ul lui Platon, care pulverizează pur și simplu capacitatea noetică a poetului-aed, eliminînd așadar *omul* din ecuația creației, ci e vorba, aici, de ruahul sinergic, consubstanțial omului și divinității. Ruah, pe de o parte, e puterea lui Iahve, care actualizează conținutul noetic exprimat prin *dabar*. „Odată anunțată realitatea lucrului respectiv prin *dabar*, *ruah*, ca principiu dinamic, duce la îndeplinire ideea exprimată prin *dabar*" [4]. Pe de altă parte,

[4] J. de Goitia, *La fuerza del Espiritu, Pneuma-Dynamis*, Bilbao, 1974, p. 202.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ruah, ca spirit al omului, e facultatea capabilă de întîlnirea cu *ruahul* lui Dumnezeu, e acea facultate a omului datorită căreia sălăşluirea Duhului lui Dumnezeu nu este o intruziune străină, ci dimpotrivă, e pregătită, dorită ca un fel de ambasadă într-o ţară străină" [5].

Alt principiu al hermeneuticii origeniene (creştine în general) e următorul: Scriptura nu conţine nimic de prisos, nimic în dezacord şi nimic neadevărat [6]: „Presupune deci că Scriptura [...] este un trup integral al Cuvîntului" *(Filoc.* VIII, 1). Jean Daniélou exprimă într-o formulare oarecum complementară acelaşi principiu, atribuindu-i-l, pe bună dreptate, lui Filon din Alexandria: „Scriptura, fiind dumnezeiască, sensul pe care-l are trebuie să fie întotdeauna vrednic de Dumnezeu (toũ theoũ äxion noũn) şi folositor omului" [7].

În sfîrşit, un al treilea principiu este enunţat de Origen în *De principiis* şi preluat de Vasile cel Mare şi Grigorie Teologul în *Filocalia* I, 21: „Faţă de întreaga Scriptură, sîntem de părere că ea are un sens spiritual pentru orice pasaj, dar un sens literal nu avem în orice pasaj, întrucît în multe puncte se dovedeşte că sensul literal duce la absurdităţi".

Înainte de a intra în analiza de adîncime a celor două nivele de interpretare (literal şi spiritual/anagogic), merită să ne întoarcem şi să aruncăm încă o privire, încărcată de data aceasta cu cele cîteva repere obţinute pînă acum, asupra caracterului inspirat al Scripturii. Căci, deşi întreaga Biblie, cum am văzut, este inspirată, există totuşi o gradaţie în natura conţinutului diferitelor cărţi, o ierarhizare analogă aceleia din cadrul sistemului cosmologic schiţat tot în *De Principiis*. Aşa cum aici întîlnim trei nivele ontologice, trei etaje pe care sînt repartizate fiinţele cugetătoare (hoi loghikoí) — îngeri, oameni şi demoni, la fel în Prologul *Comentariului*... ni se înfăţişează o structură piramidală a Sfintei Scripturi. Baza acestei piramide o constituie Vechiul Testament „pentru că el nu arată pe «Cel ce va să vie», ci doar îl vesteşte mai înainte" (III, 17); urmează nivelul Evangheliilor, care sînt „pîrga (aparché) tuturor Scripturilor" (IV, 23); iar va vîrf al piramidei — Evanghelia după Ioan „pirga pîrgului" (hé aparché tés aparchés), la înţelegerea căreia nu ajunge decît cel care-şi pleacă fruntea pe pieptul lui Iisus şi care recunoaşte pe Maria ca Maică a sa" (IV, 23).

Pentru a răspunde (sau a primi răspuns) la întrebarea „Ce este o Evanghelie?" trebuie să mai facem un scurt ocol, de data aceasta prin contextul spiritual al epocii. În acest context, să-i spunem, cultural-istoric, hermeneutica origeniană e o armă apologetică. În secolele al II-lea şi al III-lea interpretarea creştină, întemeiată pe principiul tradiţiei apostolice, se vede subminată de iudaism şi gnosticism. Într-o tabără, evreii nu recunosc Noul Testament între cărţile canonice. În cealaltă, valentinienii şi mai ales marcioniştii (filologi de elită, cu atît mai primejdioşi) elimină din „canon" nu numai Vechiul Testament, dar şi mare parte din cel Nou, admiţînd doar cîteva scrisori pauline şi Evanghelia după Luca, la rîndul ei serios expurgată. Pricina necredinţei iudeilor în venirea Mîntuitorului, la plinirea vremii (Kairos) precum şi a rătăcirii gnostice o constituie, după Origen, faptul că „Scriptura nu e înţeleasă duhovniceşte, ci e concepută numai după litera goală" *(Filoc.* I, 9): „Pentru

[5] C. Tresmontant, *Ensayo sobre el pensamiento hebreo*, Madrid, 1962, p. 155, cf. Antonio M. Artola y José Manuel Sánchez Caro, *Biblia y Palabra de Dios*, Navarra, 1990, pp. 34–35.

[6] Haralambie Rovenţa — *Interpretarea Scripturii după Origen*, Râmnicul-Vîlcii, 1929, pp. 34 sq.

[7] Jean Daniélou, *Origène*, Paris, 1948, p. 180.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

că iudeii credeau că ar fi fost vorba cu adevărat de un lup cu patru picioare atunci cînd li se proorocea despre lupul care va locui laolaltă cu mielul și leopardul se va culca lîngă căprioară, iar vițelul și puiul de leu vor mînca împreună și un copil îi va paște; juninca se va duce la păscut împreună cu ursoaica, puii lor se vor sălășlui la un loc, iar leul ca și boul vor mînca paie" *(Is.* 11, 6—7) — și aceasta pentru că n-au văzut că toate acestea se leagă de venirea Aceluia care, după credința noastră, e Hristos — nu numai că nu au dat Domnului Iisus nici o ascultare, ci pînă la urmă L-au răstignit pe motiv că, nesocotind legea, s-a dat pe sine drept Hristosul".

Identic, în metodă, procedează și marcioniții care, interpretînd strict literal cîteva versete din Vechiul Testament precum: „S-a aprins focul Mîniei mele" *(Ier.* 15, 14), „Eu sînt un Dumnezeu zelos, care pedepsesc pe copii pentru păcatele părinților ce Mă urăsc pe Mine, pînă la al treilea și al patrulea neam" *(Ieș,* 20,5); „Nenorocirea de la Domnul s-a pogorît la porțile Ierusalimului" *(Mih.* 1, 12) sau „Un duh rău de la Dumnezeu a căzut asupra lui Saul" (I *Regi* 18, 10) au ajuns să distingă între un Dumnezeu bun, milostiv și iubitor, al *N.T.*, și un Demiurg rău, răzbunător și pătimaș al Vechiului Testament, eliminînd, prin grilă reducționist-filologică, chiar texte întregi din *N.T.*

Unitatea Revelației justifică, pentru Origen, unitatea Sfintei Scripturi și invers. Întruparea, momentul crucial în economia mîntuirii, a revelat 1) un Dumnezeu unic (despre care dau mărturie atît Vechiul cît și Noul Testament) precum și 2) unitatea fundamentală a Sfintei Scripturi. Un Dumnezeu unic într-o carte unică. Astfel principiul preeminenței nivelului de interpretare anagogică/alegorică/spirituală asupra celui de interpretare literală poate fi remarcat și dintr-o perspectivă apologetică, de ripostă în fața argumentelor false și pernicioase folosite în mod similar de iudei și de gnostici. Nu trebuie să rămînem prizonierii acestei perspective, circumstanțială și destul de precară. Hermeneutica fertilizează apologetica după cum hristologia instituie principiile *ontologice* ale hermeneuticii creștine. De la aceste considerații pornește Marguerite Harl în excelentul studiu consacrat primelor două cărți ale *Comentariului la Evanghelia după Ioan:* „Dacă, pe de o parte, există cuvîntul — Dumnezeu (după versetul din Prologul Evangheliei după Ioan) și, pe de altă parte, Cuvîntul *întrupat* (după versetul 14), atunci care sînt raporturile dintre primul și al doilea, cum oare Cuvîntul-întrupat este deopotrivă și Cuvînt-Dumnezeu o dată ce s-a coborît în lumea umbrelor și a imaginilor, cum, așadar, *carnea* (sarx) poate fi o revelație a Cuvîntului (logos) [...] Chestiunea în dezbatere, cea a Cuvîntului și a trupului Său, corespunde unei alte chestiuni, anume, cum trebuie citită istoria lui Iisus pentru a-i cunoaște înțelesul? în ce măsură textul transmite spiritul? ce este lumea materială (cea a cărnii lui Iisus, cea a literei evanghelice) așa încît să poată spune ceva despre adevăratele realități?" [8]. Pe firul acestor interogații, implicate și implicite, ajungem la distincția din Prefața *Comentariului*... între Evanghelia sensibilă (aisthētós) și Evanghelia spirituală (inteligibilă) și duhovnicească (noētos kai pneumatikós): „Ni se cere să prefacem (metaboleîn) Evanghelia sensibilă într-una inteligibilă (spirituală). Pentru că la ce ne-ar folosi să cercetăm Evanghelia numai sub aspect sensibil dacă n-am căuta s-o adîncim transpunînd-o în valori duhovnicești"? (VIII, 45). Dar — continuă Origen —

[8] Marguerite Harl, *Origène et la fonction révélatrice du Verbe incarné*, Editions du Seuil, Paris, 1958, p. 140.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

întreaga noastră luptă duhovnicească ne îndeamnă să pătrundem în adîncurile cugetării evanghelice şi să căutăm adevărul despuiat de orice icoană (týpos) din el" (VIII, 46). Demersul hermeneutic constă aşadar în despuierea adevărului (alétheia) de figurile sale (týpoi) prin *metalepsă*, trangresare a sensului literal, „somatic" al textului şi surprinderea noetică a realităţii pure.

Interpretarea alegorică/anagogică/metaleptică nu este o invenţie a lui Origen. Există predecesori atît pe linia tradiţiei creştine (Pavel, autorul scrisorii numită a lui Pseudo-Barnaba, Păstorul lui Hermas, Clement Alexandrinul) cît şi în cadrul gînditorilor necreştini (Filon şi în special Numenius). Influenţa acestora din urmă a fost, asupra lui Origen, timpurie şi covîrşitoare. Metoda alegorică trebuie studiată ca atare în obîrşiile ei greceşti ca formă de decriptare implicată, conţinută în latenţa ambiguă a mitului. Ea a debutat în sec. VI a. Chr., o dată cu interpretarea „fizicistă" a lui Homer întreprinsă de Teagenes din Regium şi s-a desfăşurat, sincronic sau diacronic, pe trei nivele: fizicist, moralist şi mistic. Interpretarea mistică s-a dezvoltat în special în atmosfera neoplatonică sau neopitagoreică (denumiri care se confundă în secolele II, III şi care vizează chiar reprezentanţi, precum Numerius, ai platonismului mijlociu). Prin Homer, neoplatonicii nu-şi propun să dezvăluie misterul lumii de aici, fie acesta conţinut într-o lege fizică sau morală; ei caută cu precădere, încearcă, printr-o lectură anagogică aplicată textului homeric (în special cîtorva fragmente, episoade privilegiate) să stabilească, să prevadă şi să-şi asume în mod soteriologic traseul sufletelor omeneşti de după moarte. „Pe neoplatonicieni îi interesează mai ales cealaltă viaţă: soarta sufletelor înainte de sosirea lor pe pămînt şi după plecarea lor departe de pămînt. Doar lumea cealaltă e adevărată, aceasta e doar imagine fără consistenţă [9]. Numenius, iar mai tîrziu strălucitul său epigon Porphirius, se opresc asupra simbolismului mistic al *Peşterii Nimfelor*, descrisă de Homer în *Odiseea*. Conform interpretării lui Numenius, care va fi făcut parte din lucrarea, pierdută astăzi, *Platon secret*, Peştera Nimfelor „rezumă circuitul etern al sufletelor între pămînt şi cer" [10]. Cert este că premisele interpretării alegorice a lui Homer, la „neoplatonici", coincid în chip spectaculos cu premisele interpretării anagogice/spirituale a Sfintei Scripturi la Origen. Analizînd „mitul ca realitate speculară şi criptică în acelaşi timp, ca formă de limbaj intermediară între revelaţia noetică şi discursivitatea logică, Felix Buffière apreciază că „noţiunea greacă de mit include deja ideea unui plan secund. Mitul este o ficţiune, însă o ficţiune care ilustrează un adevăr, căci cuvîntul este rareori luat în sensul de simplă poveste. Cel mai adesea, întrebuinţarea greacă, şi mai ales după Platon, implică o valoare de relaţie: în spatele poveştii materiale se ascunde o lecţie morală sau un principiu metafizic" [11].

Limbajul tehnic, arsenalul conceptual al metodei alegorice greceşti îl redescoperim în scrierile de exegeză mistică / anagogică ale lui Filon, personalitate marcantă aşezată la răscrucea culturii iudaice şi a celei greceşti, a cărui influenţă asupra lui Origen este neîndoielnică: „Filon vede în toate episoadele Scripturii un sens alegoric. Asupra acestui punct Origen a suferit influenţa lui. Şi pentru el *toate* pasajele Scripturii, fără excepţie, au un sens spiritual" [12].

[9] Félix Buffière, *Miturile lui Homer şi gîndirea greacă*, Edit. Univers, Bucureşti, 1987, trad. şi prefaţa de Gh. Ceauşescu, p. 315.
[10] *Idem*, p. 341.
[11] *Idem*, pp. 27—28.
[12] Jean Daniélou, *op. cit.*, p. 182

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Tiparul alegorezei greceşti a fost asimilat aşadar de Origen — dacă lăsăm deoparte cele cîteva încercări sfielnice ale autorilor creştini de pînă la el — prin frecventarea scrierilor platonismului de mijloc (Numenius în special) şi a exegezelor filoniene, deopotrivă. Căci Filon, în tentativa sa de a concilia două culturi (una a cărţii, cealaltă, a oralităţii) a utilizat instrumentarul grecesc la descifrarea, în premieră absolută, a Vechiului Testament. Şi chiar dacă ambiţia lui Filon s-a înscris într-un program mult mai vast, de atragere a lumii greceşti spre iudaism, chiar dacă această genială sinteză e umbrită de impulsurile unui prozelitism mascat, n-o putem totuşi minimaliza şi, cu atît mai puţin, disprețui. În *De vita contemplativa* însă, Filon ne dă cîteva informaţii de mare preţ asupra sectei terapeuţilor care „filosofează citind după obiceiul strămoşilor lor Sfintele Scripturi, explicîndu-le cu ajutorul pildelor sau al alegoriilor, întrucît sînt de părere că cuvintele sînt doar semne ale unei realităţi ascunse care se descoperă numai în alegorii". (Eusebiu din Cezareea, *H. E.*, II, 17, 10). Aşadar, încă din secolul I exista deja format *un curent* alegorizant. Şi, lucru la fel de semnificativ, metoda alegorică aplicată Sfintei Scripturi vizează o edificare duhovnicească, face parte din instrumentele ascezei. Alegorizarea, în sens profund, mistic, duhovnicesc are valoare soteriologică. Recunoaştem pe de altă parte în limbajul lui Filon o evidentă amprentă platonică, regăsită un secol mai tîrziu în gîndirea lui Numenius. Tot în legătură cu maniera sa de lectură a terapeuţilor Filon adaugă: „Tîlcuirea Scripturilor se face la ei cu ajutorul imaginilor, în alegorii (di'hyponoion — subsensuri en allēgoríais). Într-adevăr, aceşti oameni aveau impresia că Legea însăşi e o fiinţă vie, al cărei trup îl formează ordinea propoziţiilor (tas rhetàs diatáxeis) dar al cărei suflet e înţelesul nevăzut (aóraton noũn) ascuns în cuvinte (tais lexeis). Şcoala lor căuta să contemple tocmai acest înţeles (nevăzut n.n.) ca şi cum ar fi văzut în oglinda cuvintelor frumuseţea minunată a ideilor" *(H. E.* 17, 20).

Reluînd întrebarea pusă la început — „Ce este o Evanghelie?" —constatăm că ea a căpătat de-a lungul paginilor de mai sus un răspuns mai degrabă circumstanţial decît unul esenţial. Putem spune că, pentru Origen, Evanghelia autentică este Evanghelia spirituală, noetică, în opoziţie cu Evanghelia somatică, literală. Dar atunci nu-l mai înţelegem în spirit/duh creştin pe Origen. Atunci el se alătură pur şi simplu unei serii de mari gînditori necreştini precum Filon, Numenius, şi alţii, a căror existenţă n-are de-a face cu Hristos, Dumnezeul revelat. Întrebarea noastră trebuie personalizată. Evanghelia nu e o teorie abstractă, invizibilă, un cod pe care-l descifrezi fără să ţi-l asumi. Evanghelia este o Persoană. Evanghelia este Iisus. Conţinutul, esenţa ei, după Origen, este Iisus-Dumnezeu, Cuvîntul-Dumnezeu, adevărul scris cu litera de foc a duhului: „E tot una să zici că apostolii vestesc pe Mîntuitorul sau că propovăduiesc « vestea cea bună »" *(Coment.* X, 63).

2. *Ce este Logosul?* Pentru a răspunde la această a doua întrebare esenţială va trebui să analizăm pe de o parte relaţia între Tată şi Fiu/Logos iar pe de altă parte, aceea între Logos şi fiinţele cugetătoare (hoi loghikoi). Nu uităm, însă, nici o clipă că răspunsul la aceste întrebări intră în cîmpul altei întrebări, subiacente, anume în ce fel este posibilă înţelegerea adevărată, autentică a Scripturii?

[13] *Idem*, pp. 250 sq.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Îl vom cita iarăși pe J. Daniélou, care, în capitolul consacrat hristologiei origeniene din splendida sa monografie, afirmă că „relația Logosului cu Tatăl este, în fapt, concepută într-un mod paralel cu relația ființelor cugetătoare față de Logos". Doctrina despre Logos ca intermediar, Mijlocitor (Parákletos) resimte cel mai acut influența platonismului de mijloc, în special al lui Numenius.

Numenius făcea distincția între scrierile exoterice și cele esoterice ale lui Platon. Dacă doctrina exoterică, la îndemîna oricui, poate fi recuperată din dialogurile publicate (deși întîlnim și aici un nivel esoteric), doctrina esoterică rămîne fieful unor privilegiați, inițiați, cu precădere în tradiția platonismului oral. Astfel, în lucrarea sa *Platon secret*, Numenius atribuie lui Socrate celebra teorie a triteismului, deloc străină dogmei ulterioare a Sfintei Treimi. Rezumatul acestei teorii ar fi următorul: „Există un zeu suprem care poate fi numit, de asemenea Binele, Primul Intelect, Necorporalitatea, Unul-care-este sau Ființa (on sau ousía). El trăiește în *aion* care poate fi caracterizat ca *nunc stans*. Primul Zeu este Ideea (în sensul platonic al cuvîntului) celui de-al doilea Zeu, pe care-l putem desemna ca Al Doilea Intelect sau ca Demiurg și care este bun prin participare la Bine. În loc să vorbim de al Treilea Zeu (acesta fiind Lumea, Cosmosul), ar trebui mai degrabă să spunem că cel de-al Doilea Zeu este dublu. Căci, pe de o parte, el este preocupat să-l contemple pe Primul Zeu sau Inteligibilele, iar pe de altă parte, tot el creează și, cu ochii ațintiți asupra Ideilor care-l ghidează, administrează Cosmosul vizibil. Principala deosebire dintre Primul și cel de-al Doilea Zeu este că Primul e cu totul inactiv, în vreme ce al doilea e creator. Cei doi Zei prezidează, unul, împărăția Ființei, celălalt, împărăția devenirii" [14].

Al Doilea Zeu din teoria triteistă a lui Numenius are tocmai atributele și funcțiile Logosului origenian. În cartea a II-a a *Comentariului la Evanghelia după Ioan*, Origen distinge între ho theós și theoí (cu sau fără articol), conferind Tatălui și numai Lui prima denominațiune. Tatăl este, deopotrivă, autótheos, Dumnezeu prin sine însuși, în vreme ce ființele cugetătoare (hoi loghikoí), sînt zei (theoí) prin participare. Între acești loghikoí, Logosul deține un loc privilegiat.

Origen afirmă, pe de o parte, caracterul transcendent al Tatălui chiar și față de Fiu, iar pe de altă parte, evitînd în ultimă instanță politeismul, precizează transcendența (hyperoché) Fiului/Logosului față de toate celelalte ființe cugetătoare. „În această viziune ierarhică, Logosul e în întregime dependent de Tată, iar ceilalți *theoí*, la rîndul lor, atîrnă de Logos. Viziunea lui Origen e cea a unei lumi de ființe/creaturi (ghenētá) cugetătoare care înconjoară Logosul și participă la El" [15]. Așadar lumea făpturilor cugetătoare este coeternă logosului, idee pe care o regăsim în cosmologia origeniană. Acești *loghikoí* există dintotdeauna, în forma lor spirituală, paradigmatică, ideală. Ei au primit un trup abia după ce au comis păcatul, după ce și-au întors fața de la contemplarea dumnezeirii Tatălui. Iar căderea în trup — pe cele trei etaje ontologice — îngeri, oameni, demoni — are drept consecință diversificarea lumii. Trupul, la Origen, nu are nici pe departe semnificația peiorativă pe care i-o conferă platonismul. Ensomatoza e strîns legată de ideea multi-

[14] Merlan, apud A. H. Armstrong, *The Cambridge History of Later Greek and Early Medieval Philosophy*, Cambridge, 1967, p. 100.

[15] Jean Daniélou, *op. cit.*, p. 253.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

plicității și a diversității[16]. Între Dumnezeul transcendent, Unu, nevăzut (aóraton), incognoscibil, și creaturile sale căzute în tr_p, în multiplicitate, așadar și în diversitate, trebuie să existe un Mijlocitor. Iar acesta e tocmai Iisus — Logosul. Logosul participă, precum Demiurgul lui Numenius, atît la unitatea dumezeiască a Tatălui cît și la multiplicitatea făpturilor. De fapt, adevăratul Mijlocitor este sufletul (psyché) lui Iisus, cum se afirmă în *De Principiis:* „Mîntuitorul a luat suflet de o fire asemănătoare cu a noastră, dar asemănătoare în același timp și Lui, Fiului, prin scop și putere, încît să poată împlini fără scădere toate hotărîrile și toate planurile mîntuitoare ale Cuvîntului și ale înțelepciunii" *(De Princ.* IV, 4, 4). Sufletul lui Iisus, creat din eternitate împreună cu sufletele tuturor celorlalte făpturi cugetătoare, n-a păcătuit. El a rămas alături de Tatăl, contemplîndu-L și înfruptîndu-se din Binele Lui. Pe de altă parte, însă, Logosul participă în aceeași măsură la multiplicitatea lumii. În Iisus există, cum citim în *Comentariul la Evanghelia după Ioan,* o infinitate de bunuri (t'ágatha) și o diversitate de *epínoiai* (aspecte, atribute, denumiri). „Să nu ne mire faptul că binele acesta exprimat la plural (bunătățile acestea) este, în fapt, tot Iisus Hristos, căci dacă ne dăm seama la ce lucruri se raportează aceste nume cu care e cunoscut Dumnezeu, vom înțelege îndată că Iisus [...] e personificarea în același timp a mai multor bunătăți. Viața e una din aceste bunătăți, căci Iisus a spus: «Eu sînt viața». «Lumina lumii», care e «lumina cea adevărată», «lumina oamenilor», e și ea tot un astfel de bine; Fiul lui Dumnezeu e toate aceste bunuri la un loc. Ca noțiune și adevărul e un bine și anume unul care se deosebește atît de viață cît și de lumină. Vine apoi, ca al patrulea bine: calea care ne duce spre toate acestea" *(Coment.* IX, 52—53). Dintre aceste denumiri (epínoiai) atribuite lui Iisus, unele țin de realitatea eternă a Cuvîntului, precum: Înțelepciune, Logos, Adevăr și Viață, altele sînt „conjuncturale", „pentru oameni", fiind însușite de către Fiul în virtutea realizării planului mîntuirii. Primele sînt atribute în sine, ab-solute și țin de regimul ființei, celelalte sînt denumiri „pentru noi" și țin de regimul devenirii. Astfel Iisus *„a devenit* lumină numai pentru că oamenii, cufundați în beznă de către cele rele, au nevoie de lumina Aceluia care luminează în beznă. Căci dacă oamenii nu s-ar fi născut în beznă, El n-ar mai fi devenit Lumină a oamenilor" *(Coment.* I, 120). Din lista denumirilor însușite de Mîntuitor, a denumirilor contingente, așadar, fac parte: Păstorul, Medicul, Cel întîi născut dintre cei morți.

Logosul interstițiar e pedagog, model, drum și călăuză pentru ființele cugetătoare. Katabasa lui Dumnezeu, prin Întrupare, are ca replică anabasa omului îndumnezeit. Hristologia origeniană, ca și cea a Sf. Justin, este o antropologie aplicată. Invers, putem spune că antropologia, din punctul de vedere al lui Origen, este o hristologie neîmplinită, deficientă. Logosul, așa cum reiese din analiza *Comentariului la Ev. după Ioan* și a pasajelor hristologice din *De Principiis,* înseamnă mai ales „rațiunea", nu doar Cuvîntul rostit de Tatăl. Logosul e „cel care smulge din noi toată partea irațională (pān álogon hēmōn) făcîndu-ne cu adevărat raționali" *(Coment.* I, 37, 267).

Origen are în vedere, în bună tradiție stoică, „rațiunea prezentă, care lucrează în fiecare om, element de cunoaștere și virtute, forță de distrugere

[16] Vezi Jean Daniélou, *op. cit.,* pp. 253—254.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

a erorii şi păcatului în spirite" [17]. „Logosul este, în chip esenţial, pentru Origen, inteligenţa divină, raţiunea dată prin participare fiecărui om şi care poate creşte în el pînă la a deveni principiu de viaţă dumnezeiască [...] Principiu raţional, El este între Dumnezeu şi creatura sa o punte care permite posibilitatea cunoaşterii (lui Dumnezeu n.n.). Logosul este aşadar „înrudirea" [18].

3. *Cum poate fi înţeleasă Scriptura?* Concomitent ne putem întreba, în urma celor de mai sus, cum poate fi cunoscut/trăit Logosul? Deoarece Scriptura, ca Evanghelie veşnică, este Iisus însuşi, răspunsurile la cele două întrebări trebuie să coincidă. Există o gradaţie în ceea ce priveşte capacitatea de comprehensiune a Scripturii, gradaţie direct proporţională cu o anumită „competenţă mistică" a hermeneutului. Aici cred că exegeţii operei lui Origen au confundat lucrurile, transferînd gradul de competenţă al cititorului hermeneut asupra nivelelor de lectură intrinseci Sfintei Scripturi. De aici o puzderie de teorii care se proclamă absolute şi care stabilesc, în urma unor *parti-priuri* teoretice, un număr exact de sensuri (de la 2 pînă la 4) pe care le poate avea Scriptura. De aceea noi înşine am evitat termenul de sens al Scripturii, preferîndu-l pe cel de *nivel de interpretare.* Aşa încît putem afirma, în urma acestei distincţii simple dar eficiente, că orice pasaj biblic are două nivele/paliere de interpretare (literal şi spiritual/anagogic ş.a.m.d.) şi mai multe sensuri, Origen va spune chiar: o infinitate de sensuri.

Raportînd însă pînă la ultima consecinţă schema hermeneutică origeniană la principiul hristologic, atunci putem afirma că traseul interpretării Sfintei Scripturi e un traseu mistic. Căci Logosul se arată fiecăruia după capacitatea proprie. Caracterul multiplu şi variat al Revelaţiei *unice* a Logosului derivă din multiplicitatea şi varietatea fiinţelor raţionale, cum am subliniat deja: „Oricît a fost Iisus o singură fiinţă, aspectele (epínoiai) sub care ni s-a înfăţişat sînt mai multe, iar cei care-L priveau nu-L vedeau toţi în acelaşi fel. Că trebuie înfăţişat în mai multe aspecte reiese din cuvintele: « Eu sînt Calea, Adevărul şi Viaţa », « Eu sînt Pîinea », « Eu sînt Uşa » şi altele *nenumărate.* În schimb, nici înfăţişarea sub care apare nu era la fel pentru toţi privitorii, ci depindea de capacitatea lor de înţelegere, lucru care se vede limpede dacă cercetăm de ce, trebuind să se schimbe la faţă « într-un munte înalt », n-a luat cu El pe toţi apostolii, ci numai pe Petru, pe Iacob şi Ioan, fiind singurii în stare să cuprindă mărirea pe care o avea atunci şi în stare să contemple pe Moise şi pe Ilie, arătaţi întru mărire şi să înţeleagă vorbirea lor întreolaltă şi glasul venit din norul ceresc" *(Contra Cels.* II, 64). Iar în *De Oratione,* cap. 27, citim: „Cînd Logosul lui Dumnezeu e oferit ca lapte copiilor, ca legume celor încă neputincioşi şi ca mîncare de carne celor puternici, asta înseamnă că El se oferă fiecăruia după gradul asemuirii sale cu Logosul". Cu privire la logosul Scripturii, Origen fixează aceleaşi doze în funcţie de competenţa sau gradul de iniţiere a hermeneutului. Există, în primul rînd, „cei mulţi" (hoi polloí) sau „cei simpli", care nu se pot hrăni decît cu litera Evangheliei. După ei urmează cei „de mijloc", care ajung să guste din „sufletul" Scripturii, din floarea ei frumos mirosi-

[17] Marguerite Harl, *op. cit.*, p. 128.

[18] *Idem*, p. 129.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

toare, neajunsă totuși, la rod. Acesta e privilegiul perfecților, „celor desăvîrșiți" (hoi teleiótatoi), adevărați arhierei după rînduiala lui Melchisedec *(Coment.* I, 2, 11). Hermeneutul hristic tinde spre desăvîrșire. De-mersul hermeneutic, precum „demersul" mistic, este unui infinit. Hermeneutul și Misticul sînt, de fapt, două aspecte ale „Omului interior". Categoria hermeneutică fundamentală la Origen este aceea de ōphéleia — „folosul duhovnicesc". Interpretarea Sfintei Scripturi este corectă, valabilă, adevărată întru cît aduce cu sine un „folos", un spor de ființă, întru cît *este* o apropiere de Hristos. Hristos-Hermeneutul perfect, ca „principiu interior, comunică înțelegerea spirituală a Scripturii, cunoașterea Conținutului ei real" [19]. Hermeneutica devine astfel cuminecare. Hristos este atît subiectul cît și obiectul interpretării. Din perspectivă hristologică, hermeneutica este un discurs tautologic și narcisic în același timp. Logosul se rostește pe sine „cu o străină, omenească gură", Chipul se autocontemplă. O pagină superbă din *Filocalia* merită să fie citată sub forma unui „crez hermeneutic": „Tot Cuvîntul lui Dumnezeu, care la început era la Dumnezeu, nu însemnează vorbă multă, întrucît nu sînt mai multe cuvinte, căci Cuvîntul lui Dumnezeu este unul singur, cuprinzînd doar mai multe idei, dintre care fiecare este o parte a Cuvîntului întreg. Cît despre oricare alte cuvinte, despre care se spune că ar conține un plan de expunere, oricare ar fi el, chiar dacă este vorba de adevăr, chiar dacă s-ar părea că spun ceva ciudat, nici unul din ele nu este Cuvîntul, ci fiecare sînt mai multe cuvinte. Căci în nici unul din celelalte cuvinte nu este unitate, nici acord, nici uniune. Din pricina diferențierii și a contrazicerii dintre ele, uniunea piere și au rămas numai numere, poate chiar numere nesfîrșite. Așa încît putem zice că orice vorbitor care spune lucruri străine de cinstirea adusă lui Dumnezeu face vorbărie, pe cînd cel ce spune adevărul, chiar dacă vorbește despre toate ideile posibile, așa încît nu lasă de o parte nici o idee, spune mereu un singur cuvînt" *(Filoc.* III, 4).

[19] Jean Daniélou, *op. cit.*, p. 163.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

LEON DONICI

Ana-Maria Brezuleanu

Stăruința lui Adrian Maniu, a lui Perpessicius, a lui N. Iorga de la sfîrșitul anilor '20 de a pune în lumină personalitatea lui Leon Donici nu era lipsită de temei și nici nu denota ieftin subiectivism sentimental, ci constituia un minim act de dreptate pentru un destin literar de excepție. Printr-o întîmplare a sorții, literele românești primiseră, ce-i drept, doar pentru un scurt răstimp (1920—1926) contribuția remarcabilă, cu valențe estetice, dar și etice, a unui scriitor de talent, dublat de o accentuată conștiință națională, neispitită de nici un compromis politic.

Recomandarea ca opera lui Leon Donici să fie introdusă în circuitul românesc de valori n-a fost, din păcate, urmată, iar scrierile sale au rămas și astăzi uitate „între coloanele acestor temple de faimă efemeră, care sunt gazetele" — după expresia lui Perpessicius („Cuvîntul", 1929, nr. 1519, p. 1).

În mod paradoxal, cum se întîmplă adesea la noi, beneficiem în cazul lui Donici de două volume de traduceri din limba rusă (romanul *Noul Seminar* — 1929 și culegerea de povestiri *Floare amară* — 1930), tălmăcite din original de G. M. Ivanov și apărute prin bunăvoința și entuziasmul lui Adrian Maniu, dar nu există volume cu proza și publicistica lui Donici scrise în limba română, deși acestea se află în mai toate revistele interbelice importante și sînt atestate prin certificate de valoare autentică, acordate de Adrian Maniu, Perpessicius, N. Iorga, E. Lovinescu, Nichifor Crainic, Demostene Botez și alții. Singura excepție o constituie volumul *Revoluția rusă*, apărut în 1923, deosebit de apreciat în critica vremii, și republicat recent la Chișinău (Editura Universitas, 1992). Iar dacă s-ar pune problema unei revalorificări exhaustive a scriitorului, atunci, în afara manuscriselor, ar trebui cercetată contribuția literară a acestuia (beletristică și publicistică) în literatura rusă și, nu mai puțin, activitatea lui publicistică din Franța (Paris), foarte bogată raportînd-o la doar doi ani petrecuți acolo.

Scurta trecere prin viață a lui Leon Donici (1887—1926) a fost cutezătoare, grabnică și imprudentă. Parcă presimțind un sfîrșit timpuriu, el a îngrămădit precipitat scrieri și fapte, texte de o sinceritate frapantă, care i-au adus adversități, necazuri și sărăcie. Leon Donici rămîne pentru posteritate nu numai ca model de verticalitate etică în susținerea pînă la ultima suflare a ideii de integritate națională a României, ci și ca scriitor care a adus în climatul literar românesc ceva din neliniștea și profunzimea literaturii rusești.

Născut din mamă româncă și tată rus, Leon Donici și-a oferit cu generozitate obolul ambelor obîrșii. Deși a copilărit la Chișinău, ajunge în 1899 la St. Petersburg, datorită unor circumstanțe familiale, unde, după

RITL, XLI, 1993, nr. 3—4, p. 357—361, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ce urmează seminarul de teologie și facultatea de drept, dobîndește cu ușurință prestigiu literar sub numele (după tată) de Leonid Dobronravov. Remarcabil este faptul că, deși foarte tînăr, încă de la debut, el cîștigă prețuirea atît a scriitorilor tradiționaliști și marxiști, cît și a celor moderniști, direcții aflate în violentă polemică în Rusia la începutul secolului nostru. Ca adept declarat al priorității criteriului estetic într-o literatură covîrșită de mesaj social, Dobronravov este primit în cercul literar al lui Merejkovski și al soției sale, Zinaida Hippius, de la St. Petersburg, se bucură de prietenia unor scriitori de prestigiu, moderniști, ca Leonid Andreev, Feodor Sologub, Alexei Remizov, Ivan Bunin, Evgheni Zamiatin. Dar, totodată, este apropiat și lui Maxim Gorki, deși dialogul lor se desfășoară într-o permanentă confruntare polemică. Donici relatează istoria întortochiată a relațiilor sale cu Gorki într-un fragment din *Împărăția căzută*, publicată în foileton în „Sfatul Țării" din Chișinău în 1920. Textul ilustrează în detaliu cum posibilitățile unei prietenii, fie ea și întreținută polemic, devin nule, ba chiar se transformă în conflict deschis, în momente de mari tensiuni politice, precum cel al revoluției rusești. Gorki refuză să publice pe Alexei Remizov și Leonid Andreev în revista sa, „Contemporanul", unde Donici era redactorul literar, în timp ce, pe de altă parte, impune publicarea unor anonimi, cu texte lipsite de valoare literară, pe motivul că „autorul e cunoscut ca luptător politic și se află în Siberia în exil. Trebuie să-l încurajăm". Ostilitățile dintre Gorki și Donici devin publice. Donici termină creionarea portretului lui Gorki în termeni excesiv de duri, caracterizîndu-l ca oportunist, un fel de Ianus literar, însetat de putere politică, lipsit de scrupule.

Din 1910 (anul de debut) pînă la întoarcerea în România, Donici scrie două romane, povestiri și nuvele, satire politice și piese de teatru. Romanul său din 1913, *Noul Seminar*, cunoaște în scurt timp reeditări numeroase și e tradus în cîteva limbi străine. La 26 de ani e ales în „Societatea de literatură și filosofie" de la St. Petersburg, devenită mai apoi „Academia de litere".

Pe de altă parte, Donici reușește performanța să intre în dizgrația atît a oficialităților țariste (romanul *Apele mici* din 1914 este interzis, iar revista care-l adăpostise, „Testamente", este confiscată), cît și a celor bolșevice (revista condusă de el împreună cu Grigori Alexinski, „Fără cuvinte de prisos", este confiscată în 1917 de guvernul sovietic).

Hărțuit și amenințat de bolșevici, Leon Donici se întoarce la Chișinău. în casa părintească, redobîndindu-și rădăcinile strămoșești pe linie maternă, În limba română, nou învățată, scrie povestiri, nuvele, piese de teatru, articole, reportaje, risipite în reviste de cele mai diverse orientări și din localități diferite: „Țara Noastră", „Gîndirea", „Adevărul literar și artistic", „Viața Românească", „Cuvîntul", „Flacăra" etc.

Publicarea în 1923 a volumului *Revoluția rusă. Amintiri, schițe și impresii*, moartea sa în 1926 la Paris, publicarea în 1929 a romanului *Noul Seminar*, tradus de G. M. Ivanov și prefațat de Adrian Maniu, reprezintă momente în care voci autorizate ale epocii, aparținînd celor mai diverse orientări, converg în recunoașterea unui talent autentic, cu valențe specifice, în recomandarea unui scriitor, al cărui nume — cum spunea Demostene Botez — „jumătate slav, jumătate moldovenesc" era „ca o insignă de

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

graniță, sintetiza concret acel amestec de melancolie și resemnare moldovenească cu acea neliniște zbuciumată de rus" [1].

Definind atitudinea lui Donici ca pe aceea „a unei naturi estetice și a unui spirit absolut", lui Ibrăileanu i se părea firesc ca acesta să nu înțeleagă legitățile istorice ale unei revoluții, în care cruzimea, teroarea, spiritul vindicativ — care-l îngroziseră pe Donici — ar fi de la sine înțelese; pe de altă parte, nu contesta virtuțile artistice ale cărții [2]. E. Lovinescu se arată refractar la aspectul prea boem al vieții lui Donici, la ieșirile lui prea insolite, care ar fi adus în literatura română „spectrul scriitorului rus, văzut prin romanele lui Dostoievski, alcoolizat și excentric, generos și inoportun" [3]. Dar, în același timp, el evocă cu simpatie frecventarea „asiduă" de către acesta a cenaclului „Sburătorul", unde lectura povestirii *Marele Arhimedes* pare a fi suficientă pentru catalogarea lui Donici ca „scriitor de talent". Lovinescu conchide că „opera lui Donici ar trebui adunată, din ea s-ar vedea un talent de care volumul său asupra Rusiei bolșevice nu ne poate da decît o slabă idee".

Prețuindu-i scrierile, dar și devotamentul întru apărarea României, N. Iorga considera că „dacă boemul incorigibil pe care-l formaseră cenaclurile moscovite ar fi avut stăruința de care nu sunt lipsiți atîția mediocri, el ar fi putut juca în viața noastră publică, în care aducea credință în neamul nostru, un rol de frunte" [4]. Popularitatea stîrnită în lumea literară românească de hotărîrea zgomotoasă a maghiarului Szabó Deszö din 1930 de a deveni scriitor român e un prilej pentru Adrian Maniu de a-i opune acestuia onestitatea și modestia lui Leon Donici și de a redeștepta în conștiința românească atenția pentru un destin literar, vitregit pe nedrept. „Ei bine, Donici nu a anunțat cu trîmbițe și timpane că are de gînd să scrie românește, ci a și scris. A dăruit aproape în toate gazetele și revistele noastre nuvele minunate [...]. Donici nu a fost nici farseur, nici reclamagiu. Și să nu uităm că prin manuscrisele de gunoi ale Teatrului Național se află și acum o piesă nejucată, scrisă de acest Donici care ne apăra la Paris drepturile Basarabiei românești" [5].

Una din cele mai calde evocări a „grăbitei treceri printre noi" a lui Donici o realizează însă Perpessicius în „Cuvîntul" din 1929 [6], la trei ani de la moarte. Mărturia lui Perpessicius poate face de înțeles farmecul iradiant, răspîndit de Donici în jurul lui, ca și porțile deschise ale tuturor revistelor pentru scrierile lui, deși nimeni nu se gîndise să-l scutească de sărăcia umilitoare, de care Donici nu făcuse niciodată caz. Criticul român îl vede ca pe „un erou de povestire rusească și propriu-i rapsod", „de altminteri, ca toți rușii, mare boem, iubitor de sindrofie și, mai presus de toate, povestitor". Lansează ipoteza că e posibil ca Minulescu la el să se fi gîndit „cînd în *Roșu, Galben și Albastru* făurise pe Nicolașa". Dar proporțional cu tandrețea evocării omului și scriitorului Donici, apare și incisivi-

[1] *Leon Dobronravov Donici* în „Viața Românească", 1926, nr. 5 și 6, p. 308—309 Miscellanea.

[2] G. I. [= G. Ibrăileanu], *Leon Donici, Revoluția rusă, 1923, București*, „*Cultura Națională*" în „Viața Românească", 1923, nr. 2, p. 304—306: Recenzii.

[3] *Moartea lui Leon Donici* în „Sburătorul", 1926, nr. 4, p. 58—59: Aspectele vieții literare.

[4] N. Iorga, *Un om din Basarabia: Donici* (1926) în *Oameni cari au fost*, vol. 3, 1936.

[5] *Szabo Deszo și Leon Donici* în „Rampa", 1930, nr. 3632, p. 1.

[6] *Leon Donici* în „Cuvîntul", 1929, nr. 1519, p. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tatea acuzei împotriva „oficialității care l-a nesocotit", Perpessicius afirmînd cu certitudine că „opera lui Leon Donici e destul de puternică să răscumpere toate păcatele oficialității și să anuleze orice conspirație de imbecilitate și de tăcere".

Critica românească observase pertinent legătura vizibilă a prozelor lui Donici cu literatura rusă, cu inefabilul sufletului slav, a cărui deslușire era încă o preocupare constantă și la noi, dar și în Occident. Nu avea însă cum să constate că, în maniera de a scrie și de a-și alege subiectele, în textele lui Donici respira adorația pentru mentorii săi literari, vîrfuri ale literaturii ruse de la începutul secolului, Alexei Remizov, Feodor Sologub, Leonid Andreev, întrucît, cu excepția ultimului, ceilalți doi nu erau cunoscuți în aria românească de cultură. Nu era vorba de pastișă, ci doar de o alegere inspirată a modelelor în formularea propriei personalități. În orice caz, prozele lui Donici se derulau într-o manieră modernă, neafectată, în care visul, halucinația sau gîndul lăuntric se împleteau în chipul cel mai firesc cu detaliul real, precis, în care tragicul se împletea cu grotescul sau cu ironia amară. Subiectele alese de oriunde, de pe stradă sau din legendele biblice, deveneau pregnante prin metaforă, leit-motiv, fraze scurte, repetiții, printr-o anume intuiție afectivă a culorii și a detaliului semnificativ. Sentimentul nostalgic degajat de scrierile lui Donici se armoniza cu chipul său, așa cum a rămas el în amintirea scriitorilor noștri: „uriaș zgribulit în paltonul cu gulerul ridicat și cu ochii în care după ochelarii cu șnurul negru clipesc vedenii de spaimă nealungate încă" [7].

Mai mult decît încercările eseistice sau teoretice ale lui Donici (din care reținem totuși ca semnificativă pentru crezul său artistic afirmația că „Evanghelia de la începutul secolului al XX-lea a fost Estetica. Însă inima omului contimporan își caută acum și Ethica" [8]), sunt datele și comentariile asupra literaturii ruse de pînă la revoluție, ca și cele asupra literaturii ruse de emigrație, poate unice ca informație și calitate a interpretării. În articolul *Literatura rusă modernă* din „Țara noastră" (1922, nr. 9, p. 275—279) el motivează istoric caracterul social al literaturii ruse, desfășurat în defavoarea criteriului estetic, demonstrează contribuția în literatura rusă a modernismului rus (îndeosebi a simbolismului), considerat a fi „întîia armată în literatură, creată din dragostea pentru frumos", „Renaștere a literelor rusești", explică ireconciliabila dispută dintre „realiști" și „moderniști" prin obîrșii filosofice, Aristotel și Platon, dar mai ales, oferă singurele și, din fericire, extrem de clare informații despre „neorealismul" rus, mișcare literară din care el însuși făcuse parte, alături de Evgheni Zamiatin.

Comentariile privind literatura rusă din emigrație ne parvin direct de la Paris, unde Donici plecase în 1924, cu speranța că de acolo ar putea apăra mai eficient cauza românilor din Basarabia. Cei doi ani petrecuți la Paris, ultimii din viața lui, sînt trăiți într-o activitate literară și politică cu ritm demențial. Editează împreună cu Gr. Alexinski revista „Pămîntul natal", organizează un grup al românilor basarabeni, scrie articole politice în reviste franțuzești („La Victoire", „Le Nouveau Siècle", „Figaro", „Journal des Débats" etc.), termină un roman istoric de mari proporții, *Stăpînul*

[7] P. Ș. [= Pamfil Șeicaru], *„Revoluția rusă" de Donici* în „Gîndirea", 1923, nr. 14, p. 197: Cronica mărunță.

[8] Din articolul *Literatura de azi și de mâine*, „Rampa", 1922, nr. 1545, p. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

veacului (despre care G. Bezviconi afirmă că s-ar mai fi găsit doar cîteva fragmente răzlețe), trimite concomitent în țară reportaje, cronici, scrisori.

Textele trimise din Paris, atît cele cu caracter literar, cît și cele politice, atestă faptul că Occidentul n-a însemnat pentru Donici tărîmul de vis din nici un punct de vedere. Reîntîlnirea cu scriitorii ruși emigrați este dureroasă[9], nu numai pentru că îi regăsește săraci, vlăguiți artistic, măcinați de nostalgii și resentimente politice, ci și pentru că vede limpede că occidentalii, atrași de senzațional și nu de valoare, sprijină îndeosebi creațiile cu țintă politică ale unor literați mediocri, ca Mințlov, Krasnov, Șulghin, în timp ce talente consacrate ca Remizov, Zaițov, Kuprin, Șmeliov își fac drum cu greu. De remarcat e și faptul că Leon Donici, el însuși persecutat de bolșevici, nu încetează să iscodească în literatura sovietelor, descoperind cu satisfacție că acolo, chiar și în condiții vitrege și sub teroare, apar talente și fenomene remarcabile, cum ar fi, de pildă, scrierile lui Boris Pilniak sau futurismul.

Pornind de la premisa că sunt momente ale istorici, cînd politic nu ai dreptul „să rămîi neutru", din „simplă datorie cetățenească", Donici a încercat la Paris, prin toate puterile sale, să demonstreze Occidentului că România a fost și este „o avangardă a civilizației europene contra hoardelor Rusiei", o pledoarie care, din păcate, a rămas de actualitate.

Cu cîteva luni înainte de moarte, în 1925, Leon Donici a trimis revistei lui Octavian Goga, „Țara Noastră", ciclul de articole *România atacată. Scrisori pariziene* (publicate în nr. 46—50). Ele sunt deosebit de interesante, nu numai pentru că reprezintă ultimul său mesaj, ci și pentru că optica și considerațiile sale asupra situației României beneficiază de un unghi aparte. Aflîndu-se, în calitate de scriitor și publicist român, într-unul din locurile unde se legau și se dezlegau la acea vreme destinele Europei — Parisul, Leon Donici are acces direct și în cercurile emigrației rusești și, totodată, înțelege perfect mentalitatea, intențiile și modalitățile de acțiune ale comuniștilor. Pe axa Moscova—Paris—Berlin el observă săgețile încrucișate ale intereselor politice murdare, menite să discrediteze și să acapareze prea-îndelung hărțuitul pămînt al României și, îndeosebi, al Basarabiei. Într-un limbaj plastic și viu el dezvăluie cu lux de argumente acțiunea conjugată a monarhiștilor ruși din emigrație cu cea a bolșevicilor din Soviete, sprijinită și de socialiștii apuseni, de a lovi România, acțiune ce ar putea părea paradoxală, dacă ea n-ar confirma tendințele expansioniste dintrutotdeauna ale Rusiei țariste și, mai tîrziu, ale celei comuniste.

Ultimele cuvinte ale textului sunt un apel disperat către românii din Basarabia, din păcate, cu același accent de actualitate: „Din toate puterile trebuie să vă adunați împrejurul României. Afară de datoria cetățenească e o chestie de bun simț și — dacă vreți — de bun gust".

La slujba de reînhumare a lui Leon Donici în cimitirul din Chișinău Nichifor Crainic spunea: „Pe acest front internațional al spiritului și al inteligenței [Parisul], el a afirmat categoric dreptul național al țării lui. A luptat ca un erou, a căzut ca un mucenic. A dat Patriei tot ce putea da, inteligența, cultura și marele talent cu care era înzestrat, fără să ceară nimic în schimb..."[10].

[9] L. D. [= Leon Donici], *Scriitori ruși de azi. Pe drumuri* în „Adevărul literar și artistic", 1925, nr. 261, p. 1.

[10] Apud G. Bezviconi, *Scriitorul Leon Donici*, extras din „Cetatea Moldovei", 1942, nr. 6, Iași.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

N. IORGA, *SCRISORI CĂTRE CATINCA. 1900—1939*

Editate de Andrei Pippidi cu un cuvînt înainte de Liliana Iorga-Pippidi,

Editura Minerva, București, 1991, 287 p.

„Eu am avut totdeauna slăbiciunea nemărturisită, și poate de aceea neîndeplinită, de a fi iubit pentru mine și, dacă vrei, pentru tot ce e greșit și chiar rău în mine" (Scrisoare din 26 septembrie 1917)

Despre Iorga se poate spune ceea ce însuși a spus în legătură cu Eminescu: „orice a rezultat din necontenita activitate a acestui suflet ales merită să fie cunoscut [...] nici un fir de iarbă de pe mormîntul poetului nu se va mișca de indignare la această «divulgare»...". Criticul intuise nu numai valoarea de excepție a oricărei fulgurații eminesciene, dar și organicitatea, rigoarea interioară a operei în sine și a operei și personalității laolaltă. El însuși fusese plămădit din aceeași substanță moral-spirituală și se mișca sub zodia unui destin ce-i conferea fiecărui gest privat încărcătura gestului public, iar acestuia autenticitatea și forța de impact a actului zămislit dintr-o alcătuire umană monolitică. Așa-zicînd, eul lui bibliografic se confunda cu cel biografic, nu era dedublat între conștiința de interior și cea de agora. În atari situații, arhiva intimă nu revelează un *altul*. Revelațiile ei (abia de le putem numi așa) sînt de ordinul adîncirii și nuanțării personalității afirmate de opera publică. Greutatea lor nu constă în noutate — amatorii de indiscreții și de romanesc vor fi dezamăgiți — , ci tocmai în asemănarea pînă la identitate a substanței lor cu aceea din care izvorăște opera. La limită, asemenea creatori nu au viață particulară, viața lor însăși este o operă prin exemplaritatea consubstanțialității cu opera scrisă sau vorbită.

Scrisorile către Catinca îmbogățesc sectorul autobiografic al memorialisticii lui N. Iorga cu o piesă de preț. Acest preț stă numai în al doilea rînd în literaritate (mai scăzută decît în *Memorii* sau în *O viață de om...*), deși epistolele din perioada logodnei conțin chiar literatură propriu-zisă, sub forma poeziei. Ponderea lor stă în dimensiunea etică și în conceptul de existență dăruită unei cauze ce transcende ceea ce numim de obicei viață personală. Căsătoria cu Catinca a fost, nici vorbă, fondată pe iubire, dar, cum spune un cunoscător al personalității și operei lui Iorga, căsnicia „a fost înțeleasă nu ca o legătură sentimentală, ci ca o întemeiere de cămin, statornicită pe riguroase principii spirituale și etice"[1]; și, adăugăm, ca un

[1] Valeriu Râpeanu, în Studiul introductiv la N. Iorga, *Orizonturile mele. O viață de om așa cum a fost*, Edit. Minerva, București, 1984, p. XXVII.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cadru indispensabil înfăptuirilor spirituale ale omului care simțise deasupra sa mîna unui destin excepțional. În autobiografia *O viață de om...*, Iorga vorbește o singură dată despre evenimentul căsătoriei cu Catinca, și atunci pentru a-i sublinia semnificația în planul acestor înfăptuiri: începutul secolului „a însemnat pentru mine și fericita statornicire a vieții mele casnice, ceea ce a dat alt spor însăși muncii căreia mă închinasem cu totul..." [2]. Că așa au stat lucrurile ne-o arată și scrisorile din actualul volum, de pildă aceea din 28 septembrie 1900 — trimisă de la Iași la cîteva luni după ce Iorga o cunoscuse pe Ecaterina Bogdan — în care îi vorbește despre soția lui A. C. Cuza: „cea mai cuminte femeie ce se poate închipui: urăște modele și petrecerile și ajută la lucrul științific pe bărbatul ei. Așa o să fi pentru mine". Catinca, sora slavistului Ioan Bogdan și a istoricului literar G. Bogdan Duică, absolventă a Institutului Pedagogic din Budapesta, ardeleancă din spița unor oameni tari, obișnuiți cu greutățile vieții și cu munca asiduă, va fi asumat condiția femeii din preajma unui mare om. O însemnare din 1932 din jurnalul ei cuprinde o mărturisire pe care n-o putem bănui de ipocrizie (era un om dintr-o bucată și nu-și disimula sentimentele și opiniile) și nici de orgoliul întîlnit atît de des la soțiile oamenilor celebri, pătrunse de rolul lor decisiv jucat în viața bărbatului: „Vreau doar atîta să le spun copiilor mei, că fără sacrificarea mea, tatăl lor nu ar fi fost omul care să facă tot ce a făcut. Forțele mele, pînă la extenuare, au fost puse la dispoziția lui. Cu jurămînt pot spune că nu am trăit nici o zi pentru mine, decît cu foarte rari excepții, cînd am fost singură acasă [...] Îmi dau seama că e nevoie de suferința mea pentru împlinirea unor lucruri mai mari... Un lucru este sigur: că nu regret că am servit o mare minte, poate unică în momentul de față". Totuși Catinca va fi asumat această condiție nu fără suferințe și renunțări. Sînt suficiente mărturii în jurnalul ei, folosit masiv de Andrei Pippidi în note și comentarii, și indirect în scrisorile trimise de soț, care arată că drumul acestei căsnicii nu a fost un liric marș triumfal, de neîncetate satisfacții matrimoniale și efuziuni sentimentale. Însuși începutul de drum este semnificativ în această privință. Avem pe de o parte o fire frenetică, incandescentă, pe de alta una mai retractilă și mai rece; un bărbat care venea marcat de o căsnicie ratată (se căsătorise în 1890 cu Maria Tasu, iar acum, în toamna lui 1900, aștepta pronunțarea divorțului) și cerea dovezi tranșante de iubire, și o tînără de aproape 22 de ani, care își precupețea mărturisirile înainte de a face opțiunea definitivă și în fața căreia vulcanicul îndrăgostit se ivise ca o stihie năucitoare. O stihie a sentimentului, dar și a întregii personalități, deja copleșitoare prin anvergura manifestărilor și prin timpuria notorietate. Reticența logodnicei — firească, la urma urmelor, într-o situație ca aceasta, din partea unui om pentru care căsnicia nu era o aventură — se traduce în prelungi tăceri epistolare. Scrisorile de la Iorga vin în schimb zilnic, și uneori de cîte două ori pe zi, mereu imperative, mereu cerînd semne de dragoste, în vreme ce răspunsurile se succed cu o frecvență infinit mai redusă. De unde și reacția epistolierului, de a-și proiecta actuala experiență pe ecranul celei vechi, traumatizante: „m-am gîndit *iar* (s.n.) — îi scrie la 14 octombrie 1900 — cît de bine seamănă ce se petrece acum între noi cu dureroasa mea aventură de căsătorie de acum zece ani. Exact așa. La început despreț, neglijență,

[2] *Orizonturile mele. O viață de om așa cum a fost*, ed. cit., p. 176.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tăcere; fereala cea mai străşnică de a spune un cuvînt mai bun şi mai cald, un cuvînt de iubire. Apoi tolerarea unui bărbat, care n-are defecte. Ştii care e perioada a treia? Cînd îmi vei spune că ai fost silită să mă iei. Astfel se va petrece". Evident, nu s-a petrecut aşa, dar ani în şir scrisorile vor atesta o psihologie de „mal-aimé" a omului ce nu se mulţumea cu jumătăţile de măsură şi cerea obsesiv cuvîntul miraculos, de natură a-i alunga incertitudinile şi a-i împlini nevoia de dăruire totală. „Prin ce aş merita — întreabă el în epistola din care am citat — tăcerea, despreţul, rezerva ta? Costă aşa de mult un «te iubesc»? O, da, cînd nu iubeşti". Starea aceasta de insatisfacţie culminează în anul 1905, cînd peregrinul (care bate cu pasul Transilvania şi, ca altădată Eminescu, are revelaţia importanţei acestei provincii pentru etnosul şi istoria românească), îi trimite rînduri precum acestea: „Şi ce mă doare mai mult şi mă îndeamnă tot spre zăbavă e că şi acasă tot nu sînt al tău" (28 august); „la zece scrisori trimese cald ca o sărutare, [Catinca] aruncă una ca un zîmbet de dispreţ [...] Parcă nici nu ne-am fi luat, parcă nici n-am fi trăit cinci ani şi n-ar fi cei trei mititei de acasă" (1 septembrie); „Eu voi rătăci ca cinele nimănui, la Orăştie, la Deva, la dracul: îmi vei telegrafia cînd eşti a mea. Pînă atunci, nici nu cutez a te săruta" (4 septembrie); „Tu, care eşti bănuitoare şi de obicei foarte rece..." (6 septembrie); „De ce eşti aşa? îmi aduci aminte de timpul cînd găseai sărutarea... neigienică! De m-ai iubi cu adevărat, n-ai fi scris ce-ai scris" (7 septembrie).

Nu mai insistăm; dincolo de o reală incompatibilitate temperamentală, corespondenţa cu Catinca reflectă firea imperioasă a lui Iorga, avidă de afecţiune nedrămuită, amintindu-ni-l pe memorialistul ce nota, cu un sentiment de frustrare, că nimănui nu i-a fost nici cald, nici rece lîngă Maiorescu. Dar mai este ceva. Personalitate de mare format, ascultînd de daimonul său interior prin care depăşeşte barierele exterioare şi propriile-i slăbiciuni omeneşti, Iorga nu e scutit, pe parcursul unei vieţi de necontenită „luptă", şi mai ales în acest răstimp al începutului de veac, de momente, dacă nu de cumpănă, de restrişte, cînd căminul rămîne singurul său refugiu. În ciuda unor reacţii precum cele din scrisorile citate, căsnicia a reprezentat pentru Iorga un asemenea spaţiu tonifiant. O scrisoare de mai tîrziu, din timpul pribegiei la Iaşi în 1916—1917 — moment dramatic, încărcat de imprevizibil — rezumă admirabil ce a însemnat familia în viaţa lui: „Eu m-am deprins aşa de mult cu viaţa de familie, cu voi, cu tine, dragă, încît un trai ca acesta [...] îmi e de nesuferit. În multe te-oi fi supărînd pe tine cînd sîntem împreună, şi firea mea mă împiedică să fac protestări, dar tu nu-ţi închipui cît de mult ai ajuns a-mi fi nu numai sufletul singur de care am nevoie, dar o parte din sufletul mieu, care altfel rămîne, nu stingher, ci neîntreg". Răspunsul Catincăi sintetizează, la rîndu-i, determinaţiile sentimentului său ca şi cauzele temperamentale ce le-au zăgăzuit exteriorizarea: „E o mare, foarte mare mîngîiere pentru mine să aflu că sufletul mie atît de scump şi căruia mi-am închinat toată viaţa vorbeşte astfel. Sunt şi mîndră în acelaşi timp că unui astfel de suflet m-am devotat. Sunt bucuroasă că, dacă defecte de temperament m-au împiedicat să-ţi arăt sentimentele mele adevărate, tu tot le-ai aflat. Cît aş vrea să te am acum în faţă şi să-ţi spun, să-ţi tot spun, să-mi descarc sufletul!" (scrisoare din 19 septembrie 1917, citată în note, p. 183).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Următoarele secvențe ale epistolariului arată că dificultățile cuplului au fost pasagere și că cei doi oameni erau uniți de sentimente profunde. „Chiar apărîndu-și, cu o dîrzenie justificată, libertatea — notează îndreptățit Andrei Pippidi — Catinca nu simțea pentru soțul ei numai acea admirație fanatică în care se topea orice incompatibilitate, ci o iubire mai adîncă pe măsură ce, trecînd vremea, era mai amenințată de perspectiva sfîrșitului unuia dintre ei" (p. 223).

Un compact (și totodată cel mai important) lot îl formează scrisorile din timpul primului război mondial. Ele reflectă modul în care viața privată a marelui om se confundă cu activitatea lui neobosită în slujba nației. Este, de altfel, și ceea ce particularizează corespondența intimă a lui Iorga, pe care o citim ca pe orice altă mărturie a oratorului și publicistului ce pune mai presus de toate cauza comună. Din București amenințați de ocupație și pe care-i va părăsi cu unul din ultimele trenuri înainte ca aceasta să se producă, apoi din Iași, Iorga trimite la Văleni scrisori de o mare încărcătură afectivă și etică: „Nu e nevoie să-ți spun cît și în cîte privinți sufăr lipsa voastră. Orice ți-aș spune ar fi prea puțin. Dar fiecare trebuie să rămînem acolo unde putem face ceva bine. Și trebuie să rămînem pînă la sfîrșit și bucuroși că totuși putem face ceva. Alții mai mici decît noi și cărora soarta le-a dat incomparabil mai puțin fac de o mie de ori mai mult". Sau: „Am trăit o viață întreagă și ca niște oameni cari s-au iubit așa cum trebuie să se iubească doi soți, dar am trăit și ca doi credincioși, buni prieteni noi amîndoi, Catinco. Și de aceea și mie îmi e așa de greu cum sînt acuma și doresc așa de mult ca în mîntuirea țerii acesteia așa de greu amenințate să ni regăsim și noi vechiul colț de modestă fericire. Cînd și cum? Știm noi? Dar fericirea aceea *n-avem dreptul* (s.a.) s-o căutăm atîta vreme cît ne încunjură o suferință obștească imensă".

Dascălul de energie națională, manifestat la tribună sau în paginile „Neamului românesc" (pe care-l mută la Iași), rămîne egal cu sine și atunci cînd îi trimite soției la Odesa scrisori întrmătoare, cu precepte deduse dintr-un efort personal, dintr-o exemplară experiență proprie: „Gîndește-te bine la ce-ți spun eu. Pe cine l-ai crede mai mult decît pe mine, căci cine-ți este cu mai multă priință? Mișcă-te, luptă-te, bucură-te că te-ai mișcat și ai luptat. Altfel viața ajunge un adevărat chin. Te gîndești cu părere de rău la viața ta de acasă, dar întreabă-te puțin: oare *atunci* (s.a.) erai mulțămită sau, cu gîndul la mai bine, ajungeai să nu prețuiești lucrurile în adevăr neprețuite pe care le aveai atunci și acum nu le mai ai?" (5 noiembrie 1916) sau: „Ai văzut că încerc a relua viața obișnuită. Trebuie să-ți impui mult pentru aceasta, dar, cu oarecare sforțări, se poate. Încearcă și tu și ai să vezi că merge. Omul e și o zdreanță ticăloasă, și o admirabilă mașină" (6 noiembrie 1916).

Refuzînd să pribegească în Rusia, Iorga expediază din capitala Moldovei scrisori de o altitudine morală cum numai el o putea avea, într-un moment de derută generală, cînd cei mai mulți nu fac decît să-și apere propria piele [3]. Descurajărilor Catincăi el le răspunde cu sfaturile omului

[3] În acest sens, I. G. Duca notează: „Singur Iorga plutea senin deasupra acestei învălmășeli de patimi, își instala tipografia adusă de la Văleni de Munte și era grăbit să reînceapă pentru front apariția Neamului românesc" *(Amintiri politice*, II, München, 1981, p. 87, *apud* Andrei Pippidi, nota 3, p. 153 a ediției de față).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de acțiune, marcat de o responsabilitate pe care o consideră normală: „Faci rău. Și cred că e deajuns să ți-o spun, și așa cum ți-o spun, ca să distrugi tu singură starea de spirit pe care ți-ai creat-o. Să ai o răspundere e, cred eu, o mîndrie și să suferi atunci cînd sufere toată lumea și cînd cine sufere mai mult nu spune un cuvînt de cîrtire, e simpla îndeplinire a unei datorii. Unii zic că este și o bucurie specială în aceasta" (16 august 1917). E mîndru că Petru — băiatul din prima căsătorie — s-a remarcat în bătăliile de la Mărășești, Muncelul și Varnița, fiind propus pentru decorația „Coroana României", tot astfel cum se bucură pedagogic de evoluția lui Mircea (viitorul inginer, profesor la Politehnică) pe care îl crește, ca pe toți ceilalți, în cultul datoriei față de țară: „Scrisoarea ta e a unui băiat foarte cuminte care începe să ajungă un om. Acesta e însă un foarte mare lucru și aduce cu sine o foarte grea răspundere. Cu cît poți mai mult, cu atîta să dai mai mult — [...] Cele ce-mi spui mă interesează fiindcă servesc la informația mea și fiindcă le spui *bine* (s.a.). Caută de cetește, și vei adăugi și mai mult la îndemînarea ta firească de a povesti, din care vei ajunge a face, cu muncă și conștiință, un talent folositor societății" (28 august 1917).

Experiența războiului este înțeleasă ca un sacrificiu ritualic de renaștere prin suferința purificatoare: „Stați acolo liniștiți, cetiți, priviți ce e în jurul vostru, instruiți-vă, lăigiți-vă cercul de vedere, desfaceți-vă de toate ațele de paianjin și scuturați-vă de tot praful de pînă acum, *înnoiți-vă*, pentru *cît* și *dacă* (s.a.) o fi să începem viața de la capăt — astea le spun pentru tine și pentru cîți dintre ceilalți sînt în stare să înțeleagă și să facă așa cum li spun. Mare lucru e să trăiești — niciodată nu s-a văzut aceasta ca astăzi — și mare păcat e să împrăștii comoara asta...". Alteori, în urma unor semnale deznădăjduite ale Catincăi, tonul, propagîndu-se ca un fulger din înălțimi astrale, devine mustrător la modul profetic, inconcesiv la cedările omenești: „Dacă nici după cele trei scrisori ale mele, în care mai mult decît oricînd te-am lăsat să vezi ce e în fundul sufletului meu pentru tine, dacă nici după mărturisirile acelea în care am pus eu ce am mai bun și mai iubitor în mine, nu merit decît să reinnoiești pentru a mia oară tînguirile cu care îți amărăști traiul, ce curaj mai pot avea să simt azi alături de tine și mîine alături de tine să pot trăi? Ce încredere pot păstra că, în mijlocul unor încercări care *nu se vor mîntui cu anii* și care *pot fi și mai cumplite* (s.a.) decît atunci cînd ai un acoperiș, o pîine și măcar o sănătate relativă la tine și la ai tăi, vei ști să bați războiul cum îl bat milioane de femei, unele fără sprijin și ajutor, pentru copiii noștri, cari nu trebuie să rămîie la mila străinilor?

Ce păcat că educația noastră nu se mai sprijină pe religia care îmbărbăta și mîngîia! Se vede că în afară de dînsa nu găsiți un sprijin în voi înșivă, acelea care vă lăsați copleșite de cele dintîi mizerii vulgare și nu vă puteți desface de dînsele!" (8 octombrie 1917).

Scrisorile acestea — pe care le-am putea numi „de război" — se constituie, lăsînd deoparte aspectele intime, într-un prețios compendiu de etică, într-un ghid moral mereu actual deopotrivă prin valabilitatea conceptului etic în sine, dar și prin exemplaritatea conștiinței de la care acesta emană.

Nu mă opresc asupra altor aspecte ale extraordinarei corespondențe, pentru a putea spune cîteva cuvinte despre felul în care e alcătuită ediția. Scrisorile sînt grupate pe șase mari secțiuni, stabilite de editor în funcție de momentul biografic sau istoric care le focalizează (perioada logodnei,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

primii zece ani de căsnicie, anii dintre războaiele balcanice și intrarea noastră în cel mondial, pribegia la Iași etc.). Fiecare lot astfel delimitat este prefațat de cîte un comentariu datorat lui Andrei Pippidi, cu excepția celui dintîi, înlocuit cu cîteva pagini din introducerea proiectată de Liliana Iorga pentru virtuala ediție a acestei corespondențe. Intenția, actualizată, a lui Andrei Pippidi a fost de a alcătui, prin aceste comentarii ca și prin considerațiile sintetice din *Epilog*, „istoria unei căsnicii" (p. 219). În acest scop el pune în mișcare o mare cantitate de date biobibliografice, apelează (mai ales pentru perioadele lacunare ale epistolariului) la jurnalul Catincăi și la unele scrisori de răspuns ale ei, își pune la contribuție obiectivitatea de istoric, agrementată, fără a o corupe, de o căldură conținută și de, pentru ce n-am spune-o?, sentimentul de mîndrie al descendentului dintr-o ilustră viță. Sarcina pe care Andrei Pippidi și-a luat-o editînd scrisorile către Catinca și, mai ales reconstituind istoria cuplului, nu a fost simplă. Pentru oricine altcineva admițînd că acesta ar fi posedat toate informațiile de care dispune actualul editor, ea ar fi fost mai ușoară, prin neimplicare. Excelența acestei cărți, în latura aparatului său critic, stă tocmai în îngemănarea interpretării oneste a documentului cu emoția filială a reconstituirii. Nu se poate scrie oricum despre un asemenea subiect gingaș, mai ales atunci cînd la mijloc e o personalitate de factura și talia lui Iorga, și editorul, achitîndu-se de o datorie morală, va fi simțit din plin apăsarea sarcinii. Andrei Pippidi posedă o distincție a atitudinii (situării) și a frazării care, neocolind avatarurile mai delicate ale subiectului, face posibilă exprimarea acestora cu delicatețe. Există apoi în acest portret în mișcare al cuplului, în lectura comprehensivă pe care editorul o face materialului documentar, mărturia unei remarcabile percepții a psihologiei ascunse în spatele imaginilor, pe care o recompune cu o mînă de scriitor. Iată un pasaj caracteristic: „În aceeași vreme, fotografiile lui N. Iorga sînt nenumărate. Cu generali, episcopi sau miniștri, între colegii străini la congrese, în mijlocul țăranilor... De fiecare dată descoperim silueta lui caracteristică, purtînd — ori de cîte ori ceremonialul nu-i impune un « melon » sau un « cilindru » — aceeași legendară pălărie cu boruri largi și aceleași haine — probabil, fiecare costum nou era ales identic cu cele vechi — sînt izbitoare dezinvoltura mișcărilor lui și atitudinea totdeauna deferentă și interesată a celorlalți din grup. Personajul înaintează fără grabă, continuînd o convorbire începută, sau s-a oprit, perorînd uneori cu degetul ridicat, în rolul de mentor care i-a devenit familiar, sau, pur și simplu, așteaptă binevoitor să se declanșeze blitz-ul. Evident, deplasează mult aer în jur. Totuși la recepțiile de la Palat și într-o internațională societate diplomatică, dă aceeași impresie de firesc și de libertate absolută ca atunci cînd obiectivul aparatului l-a surprins, fără știrea lui, singur, plimbîndu-se pe străduțele lui iubite de la Veneția sau citind ziarul pe banca unui « vaporetto ». Rezistă viguros anilor. Infirmitățile de care se plînge, durerile reuma-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tice chinuitoare, atît de des evocate în corespondența lui, sînt în fond lipsite de gravitate. Sănătatea lui a rămas excepțional de robustă. Numai vederea a scăzut, cu vîrsta și formidabila uzură; un lornion îi atîrnă acum de un lănțișor pe piept. De aceea și creturile din jurul ochilor s-au săpat mai adînc, și cele două cute verticale dintre sprîncene. Tîrziu, fizionomia lui va căpăta o severitate mustrătoare. Într-o fotografie din septembrie 1938, la Alba Iulia, trece trupele în revistă. Calcă apăsat, cu vîntul în față zbîrlindu-i barba albă. Chipul e încremenit ca o mască tragică" (p. 220—221).

N. Iorga, *Scrisori către Catinca* este o ediție de referință, grație acribiei cu care sînt reproduse textele, structurii și bogăției aparatului critic, probității și supleței interpretării. În tabloul atît de vast al operei lui Iorga și totuși atît de sărac sub raportul editărilor și reeditărilor, ea umple un gol. Maniera în care o face este pilduitoare.

NICOLAE MECU

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

SCRISORI CĂTRE TUDOR VIANU
vol. I (1916—1935)

Ediție îngrijită de Maria Alexandrescu Vianu și Vlad Alexandrescu. Note de Vlad Alexandrescu,

Edit. Minerva, 1992, 557 p.

Istoricii literari se tot plîng, de cînd au apărut și s-au extins mijloacele de comunicație moderne, că „genul", de fapt, literatura epistolară e pe cale de dispariție. Sigur, ea nu mai are statutul și nu mai cunoaște moda secolelor XVII, XVIII și chiar XIX, dar oamenii și mai cu seamă scriitorii nu se pot (și nu se vor putea) limita la convorbirea telefonică, oricît de prelungită (acolo unde... „impulsurile" n-au devenit așa de costisitoare!) Nostalgia după acel „vieux beaux temps" al diligenței și al poștalionului e contrazisă, fie și în parte, de marele (uneori uriașul) număr de scrisori trimise și primite de un Marcel Proust sau Roger Martin du Gard, iar la noi, de un N. Iorga sau G. Ibrăileanu, de Liviu Rebreanu sau Mircea Eliade, spre a da numai cîteva din multele exemple din veacul nostru. Trebuie să-l adăugăm de îndată pe acela al lui Tudor Vianu, care, după un volum impunător de corespondență emisă, apărut în seria de *Opere* (14), revine în atenția publicului cu un altul de corespondență primită, anunțînd la rîndul său, încă unul sau două tomuri ce vor urma să apară. Va fi spre cinstea îndoită a Editurii Minerva, dacă ea va reuși să le publice curînd, în condițiile de azi, cînd cartea de literatură și mai ales de istorie literară a devenit un adevărat lux!

Deocamdată, să ne mulțumim cu această culegere, și ea nu mai puțin impunătoare, cuprinzînd scrisorile trimise lui Tudor Vianu între 1916—1935, cele mai multe de către colegi de generație sau de către discipoli. Firește că ele ne dau, în primul rînd, măsura caracterologică a emitentului, dar nu o dată, prin ricoșeu, și pe aceea a destinatarului. Am spus-o și altă dată că portretul psihologic al lui Hasdeu, de pildă, se adîncește prin scrisorile ce i le-a adresat savantul Hugo Schuchardt, după cum acela al lui Paul Zarifopol, prin corespondența trimisă de Caragiale. Dialogul epistolar aduce la lumină zone umbrite sau trăsături ale lumii sale interioare ce nu apar întotdeauna în propriul text al, să-i zicem, eroului nostru. Ne aflăm astfel într-o ambianță, într-un climat intelectual și sentimental, care pune în evidență contururi pînă atunci neștiute sau abia sugerate. În orice caz, le confirmă. Așa se face că scrisoarea îl autocaracterizează pe emitent și, în același timp, aruncă reflexe nu o dată semnificative și asupra destinatarului. „Sub aparențe placide și indiferente — îi comunica E. Lovinescu în 1920, deci cînd Vianu era foarte tînăr, — ochiul meu a distins linia d-tale fermă și a avut marea bucurie de a găsi un caracter și o conștiință. Lucru enorm de rar!" Și în alt loc: „Am văzut în d-ta, nu numai darul însemnat al imparțialității grave, ci și dragostea de om și de umanitate". Aceeași intuiție a valorii morale și implicit intelectuale o are și Perpessicius în tonul său

RITL, XLI, 1993, nr. 3—4, p. 371—375, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sentimental, deosebit de acela sobru al criticului de la „Sburătorul": „Pentru nu știu a cîta oară mi-am repetat-o: strălucești la fel de pur în sufletul și-n amintirea [mea] și inima mi se încălzește știindu-te la fel de scump ei". „Ești dator să pleci (în străinătate, n.n.). Tinerețea ta înzestrată (așa de înzestrată, încît o consider cu o invidie de mamă) ce-așteaptă? Întrevăd viitorul tău așa de frumos că parcă l-aș îngriji pe-al meu..." Fără să fie identice, spiritele acestea sînt afine și corespondenții sînt încîntați atunci cînd își *corespund*. Lucian Blaga salută faptul că Vianu aprecia expresionismul către care se îndruma însăși propria lui poezie, (abia publicase *Pașii profetului)*, manifestîndu-și disponibilitatea unor discuții pe această temă, Ion Barbu, cum vom vedea mai departe, face din bunul prieten ce-și pregătea doctoratul în Germania ca și el, marele său confident, pentru că și acesta (în cu totul alt stil) era deschis înspre poezia și bucuriile vieții.

Afinități nu există numai între Tudor Vianu și generația lui (să-i mai amintim pe Al. Busuioceanu, Dragoș Protopopescu, Ion Marin Sadoveanu, pe fratele său, intelectualul fin Alecu Vianu), dar și între magistru, încă foarte tînăr, și discipolii săi, ca Victor Iancu, Al. Dima sau Anton Golopenția. Acesta audia (în 1934) cursurile unor filosofi celebri, Klagges, Spranger, Sombart, Nicolai Hartmann, de asemeni, îi cunoaște în Germania pe Jaspers și Heidegger. Lecturile lui filosofice sînt extrem de bogate și i le comunică profesorului de Estetică de la București, odată cu impresiile despre hitlerismul de curînd înscăunat. O secvență înfățișează Berlinul acoperit de steagurile roșii cu zvastică, ce însoțeau ore în șir marile întruniri, defilări și demonstrații, așa cum se făcea, fără zvastică, la Moscova și mai tîrziu, printre alte capitale est-europene, și la București. Deși s-au înscris cei mai mulți în partidul nazist — notează epistolierul — germanii, în particular erau nemulțumiți, iar cei din Vest, foarte rezervați față de nota prusacă a mișcării. Cu scrisoarea lui A. Golopenția avem încă o mărturie despre Germania acelor ani, observată „sur le vif": „Totuși toată lumea e incredințată că lucrurile nu puteau deveni altminteri. Războiul civil trebuia să sfîrșească sau cu biruința comuniștilor sau cu a național-socialiștilor. Iar despre Rusia lumea începe să știe însă, în afară de orice propagandă că acolo nu e mult altminteri decît în Germania, chiar mai rău pentru anumite pături". Să adăugăm, cu mult mai rău, cu un bilanț sîngeros de peste 10 milioane de oameni și care avea să crească uluitor pînă în anii războiului. Date asemănătoare despre efectele regimului nazist în universități aflăm și într-o epistolă a lui Victor Iancu. Realitatea politică era prea dură spre a nu-și face simțită prezența și în dialogul de idei al acestor intelectuali, care nu peste prea multă vreme, vor deveni, cel mai adesea, ei înșiși victime ale celor două totalitarisme, cu precădere al celui comunist. Una dintre ele a fost Lucian Blaga, înlăturat de la Universitate, după instaurarea „democrației populare", marginalizat, blamat, interzis. Iată încă o scrisoare importantă, în care poetul ținea să precizeze celor tentați să-l considere gîndirist pentru că era colaborator al „Gîndirii", deosebirea dintre filosofia lui și doctrina ortodoxistă a lui Nichifor Crainic. Blaga le atrăgea atenția că încă din *Filosofia stilului* (1924) a susținut că „Ortodoxia e numai un *caz* al spiritualității spre care tinde apetitul metafizic al generației noastre", că spiritualismul său, ca ideologie literară, s-a afirmat din chiar primele lui opere literare și dacă nu-l precede e, în orice caz, concomitent cu ortodoxismul lui Crainic; în fine, că

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

motivele „ortodoxe" folosite uneori în poezia lui, le-a întrebuințat pe un plan *mitic* și nu *ideologic*.

Scrisorile caracterizează moral și intelectual, dar, firește, și informează, ele constituie, cum se știe, o mină auriferă pentru istoria literară. Așa se întîmplă cu textul de mai sus al lui Blaga și cu acelea, de asemeni citate, ale lui A. Golopenția și Victor Iancu. Lor le putem adăuga scrisori ale lui Alecu Vianu, care-l recomandă fratelui său mai mare pe Mircea Vulcănescu, „un eminent", și care la Paris îi audiază (în calitate de conferențiari), nu știm cît din curiozitate intelectuală, cît din simpatie filosofico-politică, pe membrii de frunte ai grupului de la „Action Française": Ch. Maurass, Léon Daudet, H. Massis, Louis Bertrand. Să mai amintim, pentru aceeași densă și ilustră atmosferă intelectuală, cîteva rînduri ale lui Ion Marin Sadoveanu, care cunoscuse în 1934 la Roma, confirmînd contactele noastre permanente cu Occidentul, celebrități ale lumii literare și artistice, precum Maeterlink, Gordon Craig, Marinetti, Romagnoli.

Întrunind mai toate aceste valențe și încă altele, scrisorile lui Dan Barbilian (Ion Barbu) reprezintă partea cea mai literară, mai consistentă și mai spectaculoasă a volumului pe care-l comentăm. Prieteni din cea mai fragedă tinerețe, Tudor Vianu și autorul poemului *După melci* se găsesc la studii în Germania, în două vechi orășele universitare: Tübingen și Götingen. Spre deosebire de scrisorile lui E. Lovinescu (e adevărat, puține la număr) care puneau în prim plan figura celui căruia se adresa, misivele fulgurante, nu o dată în versuri, dînd expresie unui mereu neînfrînt clocot vital ale lui Ion Barbu, îl scot în față într-o lumină cu totul particulară pe însuși freneticul autor. E greu, dacă nu cumva imposibil, să privești asemenea texte drept simple „documente", piese, oricît ar fi de valoroase, dintr-o bancă de date. Ele sînt străbătute de un fior, de un zvîcnet, care le face să depășească mult nivelul micii și citeodată pedantei informații de istorie literară.

Dan Barbilian (viitorul mare poet Ion Barbu) pregătea un doctorat în Matematici, fiind singurul student român la Universitatea din Göttingen. La începutul stagiului, o ducea foarte prost cu limba germană: „Cîteva fraze — de-a gata și elementare, cîteva vorbe răzlețe (vorbe de rușine mai ales) — și asta e tot" — se tînguia novicele către prietenul de la Tübingen. Curios de toate cîte îl înconjurau, călătorește prin diverse orașe, vizitează muzee de artă, ca acela din Cassel „minunea minunilor pentru un biet balcanic neștiutor ca el", cum se autodefinește cu modestie. Dacă nu aparțin unui avizat, comentariile percutante denotă o mare sensibilitate. E atras și entuziasmat de școala flamandă: „Jordaens e un dionisiac ardent, neîntrecut în grotesc, iar Van Dyck, un gentilom cu panaș, rigid ca însăși eticheta spaniolă. Plăcerea estetică se însoțește mai totdeauna de cea erotică — un leitmotiv al scrisorilor — la muzeu avînd alături pe o Lily Lang, care-i oferă apoi nesfîrșite clipe de desfătare, după care el, insațiabilul, tînjește epistolar: „On doit languir quand on a perdu une M-lle Lang!" Experiențele erotice sînt multiple și permanente, selecția (dacă e vreuna!) oscilînd între chipul angelic („femeia de mătase, parfum și alb de crin" sau „fragilități de albeață de porțelan de Saxa, ochi... cum ar fi cochilia de melc albastru) și ultima profesionistă, care-i golește buzunarele, ceea ce-l face să-i scrie disperat lui Vianu, cerîndu-i un ajutor bănesc de urgență. „Tudore, nu mă lăsa. Trimite-mi cît poți (dacă poți) și cît de repede, telegrafic!"

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dionisiacul Ion Barbu are nu numai imensa plăcere a *trăirii*, dar şi pe a descrierii, cînd parcă-şi retrăieşte clipele euforice. El se află într-o neistovită cursă erotică, parcă întrecîndu-se mereu pe sine şi foarte mîndru de performanţele sale, chiar în materie de boli venerice. Relatările abundente din scrisorile adresate lui Tudor Vianu vor intra mai tîrziu în legendă, într-un adevărat folclor al marilor cafenele bucureştene, variante foarte apropiate de realitate fiind colportate mai ales de Şerban Cioculescu pe care l-am auzit povestindu-le cu farmecul său de causeur imbatabil. Infatigabilul Don Juan, care pare asaltat de femei (odată, ar fi fost 53 în cîteva luni!) e în acelaşi timp (şi tocmai prin aceasta îşi înalţă textul deasupra documentului!) un poet care ştie să extragă perenul din efemer, să fixeze frumuseţea momentelor şi a dulcineelor care l-au înfiorat. Aleg un exemplu dintre cele mai elocvente, unde nervul narativ însufleţeşte o pagină memorabilă. Dan Barbilian, care-şi semna unele scrisori *Brabantil*, aluzie transparentă la „berbant", se găseşte de astă dată într-o sală de concert. Ochii lui, — într-o mereu neliniştită căutare, descoperă deodată o figură care-l fascinează şi pe care o descrie transfigurat: „...îmi abat privirile în stînga, şi văz aşa, ceva fără pereche. Ce să-ţi spun? O strălucire, o nemişcare şi o tensiune. Mai mă uit odată şi văz acumulat deasupra cefii un fel de melc de aur, un ornament greu şi mat, un păr cum n-am putut nici să-mi închipui." Ies împreună, el se întrece emoţionat în elocinţă erotică, şi fata, emoţionată şi ea, acceptă să se urce într-o trăsură, care va rula, ca într-un drum fără capăt, vreo trei ore. Beţia erotică se contopeşte cu beţia poetică, pe mai tot parcursul acestei scrisori, dar mai ales în scena de mare frumuseţe, cînd fata îşi lasă părul să-i cadă pe umeri: „Şi-a scos unicul pieptene... şi-a fost cutremurător, nepămîntesc! Ploaia de aur pe Semelé. M-am îmbăiat într-o fuziune de glorie, m-am şters cu el ca pe un prosop, m-am sugrumat, în prada unui sadism fără seamăn".

Mai toate scrisorile lui Ion Barbu către Tudor Vianu, în al cărui talent şi capacitate intelectuală avea deosebită încredere, ni-l relevă pe marele poet dionisiac, trimiţînd nu o dată la operă. Nu numai pentru că îşi compunea unele epistole în versuri deşucheate pe care le semnează Brabantil de Brabantilac, dar şi pentru că ne introduc în atelierul său de creaţie. Un vers (ocazional) anticipează *Uvedenrode*, dintr-o confesie aflăm unde şi cum a scris, *Prohodul pentru Răsturnica*, poezie care „îi stîrnea lacrimi bietului Luchi Caragiale", în sfîrşit, în alt loc, ni se dau detalii ample despre geneza *Domnişoarei Hus* şi despre o variantă *Buhù*, rămasă încă în afara ediţiilor de opere ale lui Ion Barbu. Scrisoarea merită a fi citată în întregime pentru modul de lucru al poetului, ca şi pentru opinia acestuia despre bunul prieten de la Tübingen, totodată, şi primul său critic avizat: „6 mai [1922]. Dragă Tudore, ca să-mi dau iluzia unei activităţi oarecare am reluat zilele astea la pieptănat pe M-lle Hus. Ţi-aduci aminte, o lăsasem la un punct mort de unde n-am mai fost în stare s-o scot.

Reflectînd acum la condiţia ei ontologică, nerealizată, mi s-a părut că pipăi în sfîrşit dificultatea. J'avais accouché d'un monstre! În forma ei dintii, D-ra Hus trăia în simbioză cu o altă nebună, Buhù, o autentică nebună din Cîmpulung, al cărei nume l-am strecurat fără să-mi dau seama în refrenul Buhuhù al descîntecului. Ce era să fac! Le-am operat. Am desprins cît am putut mai atent trupul chinuit al lui Buhù de trupul celeilalte gemene.

Strofele de umor mai... laic şi balcanic, le-am dat deoparte. Din ele vreau să plăsmuiesc mai încolo pe uscăţiva Domnişoară Hus. În poezia asta

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

însă am căutat să rămîn în *famelie*. E tonalitatea lui Buhù... Așa operată, poezia și-a schimbat firește numele.

Te rog spune-mi ce e cu ea: dacă după o atît de lungă gestație (aproape un an) am născut-o tot moartă.

Comunică-mi observațiile tale. Bietul meu spirit critic de mult l-am zvîrlit la dracu. Tu în schimb ai! Și pentru amîndoi".

Ediția îngrijită de Maria Alexandrescu Vianu și Vlad Alexandrescu încorporează un mare număr de inedite, alături de altele care au apărut în culegeri destul de recente (E. Lovinescu, Ion Barbu), oferindu-ne un tablou pe cît e posibil complet ai corespondenților lui Tudor Vianu. Notele sînt alcătuite cu minuție și competență, chiar dacă ele ar mai suporta adăugiri de noi nume sau date biografice. Dar important rămîne faptul că acest volum a apărut, făcînd pendant cu cel cuprinzînd corespondența lui T. Vianu (vol. 14. *Opere)*, de acum cîțiva ani. Să le urăm autorilor noroc în continuare, iar editurii fonduri pentru a transforma într-o carte la fel de valoroasă manuscrisul care îmi închipui că se află deja pregătit pentru tipar.

AL. SĂNDULESCU

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

PROFESORUL ION C. CHIȚIMIA LA 85 DE ANI

Cătălina Velculescu

Cu mai bine de cinci ani în urmă, cînd am scris un articol despre activitatea domnului profesor Ion C. Chițimia [1], am constatat că, deși credeam că pot formula rapid cîteva fraze despre diversele direcții în care și-a îndreptat cercetările, mi-au trebuit totuși cîteva săptămîni de lucru pînă cînd am izbutit să parcurg în fugă principalele lucrări. Iar explicația stă tocmai într-o trăsătură caracteristică personalității sale: de o modestie rară, lasă impresia derutantă a unui om întru nimic neobișnuit. În umbra acestei modestii a reușit între altele o performanță socială aproape incredibilă. În toți anii cînd lucrul acesta l-ar fi putut propulsa ierarhic, nu și-a afirmat niciodată agresiv „simpla" sa origine țărănească. Dimpotrivă, a izbutit a fi profesor și șef de catedră fără să intre în P.C.R. (și fără să devină informator!), ceea ce pare aproape de necrezut.

Aflat printre fondatorii Institutului de Istorie și Teorie Literară, în care a și lucrat cu o dăruire desăvîrșită aproape patru decenii, domnul profesor Chițimia, se bucură de un renume solid între specialiștii din mai multe țări, atît în ceea ce privește cunoașterea culturii române premoderne, cît și în domeniul culturii populare — fie orale, fie scrise [2].

[1] „Revista de etnografie și folclor", tom. 33, 1982, nr. 3. Date biobibliografice bine întocmite de Mihai Mitu, în „Romanoslavica" XXII, 1984, p. 419—439.

[2] Amintim aici doar cîteva titluri ce au avut răsunet internațional: *Literackie studia i szkice rumunistyczno — polonistyczne*, Varșovia, 1983, (Studii și schițe literare românistico-polonistice), Editura Academiei Poloneze de Știință, 465 p. Redactor de carte; prof. Henryk Misterski; *Existenz und Wege der rumänischen Volksbücher in europäischer Perspektive*, în *Berichte im Auftrag der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Forschung zum romanischen Volksbuch*, herausgegeben von Felix Karlinger, Seekirchen, 1975, Redaktion: Angela Birner, p. 39—55; *L'interdépendance des livres populaires avec le folklore*, în Angela Birner, *Volksbuch Spiegel seiner Zeit?*, „Romanisches Volksbuch", vol. 7 [1968], p. 73—78; *Livres populaires dans les littératures slaves et la littérature roumaine, leur fonction littéraire nationale et l'importance en plan universel*, in Rsl, XVI, 1968, p. 257—271; *Comparatismul și perspectivele lui în domeniul cărților populare*, în vol. *Studii de literatură comparată*, București, Ed. Academiei, 1968, p. 113—120; *Trzy przestrogi w książkach plebejskich i w literaturze ludowej* (Trei avertismente în cărțile plebee și în literatura populară), în vol. *Literatura, komparatystyka, folklor* (volum omagial Julian Krzyżanowski), Varșovia, 1968, p. 848—852; *Origine et diffusion des narrations populaires en Orient et en Occident*, în vol. *Proceedings of th VIII[th] Congres of Anthropological and Ethnological Science*, vol. II, *Ethnology*, Tokio, 1968, p. 311—314; *L'histoire du sage Ahikar dans les littératures slaves et la littérature roumaine et ses rapports avec le folklore*, Rsl, IX, 1963, p. 413—426; *Cărțile populare în literatura românească*, ediție îngrijită și studiu introductiv de Ion C. Chițimia și Dan Simonescu, 2 vol., București, Editura pentru literatură, 1963, vol. I, 454 p., vol. II, 414 p.; *Cercetări de onomastică, dialectologie și etnografie în Polonia*, Rsl, VI, 1962, p. 249—259; *Introducere în folcloristica polonă*, RITL, XIV, 1965, nr. 1, p. 83—117, nr. 2, p. 285—322 (redactat în ianuarie-iunie 1958); *Bazele istorice și izvoarele ideii originii latine a poporului și a limbii române*, AUB, seria Științe sociale —

RITL, XLI, 1993, nr. 3—4, p. 377—379, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Pornit dintr-o colectivitate rurală ce avea o viață folclorică încă puternică (satul Albulești din județul Mehedinți), student al unor specialiști precum profesorii Nicolae Cartojan și J. Kryżanowski, Ion C. Chițimia a lucrat întotdeauna fiind convins că „nu scrisul decide vechimea unei literaturi, ci bazele de la care pleacă ea, fie scrise, fie orale"; iar „literatura română se bazează de la început pe puternice zăcăminte folclorice".

Aceste convingeri l-au ajutat că înțeleagă, așa cum puțini au izbutit, atît cronicile lui Ștefan cel Mare, cît și *Învățăturile* lui Neagoe Basarab, psalmii Mitropolitului Dosoftei, scrierile lui Ion Neculce și Dimitrie Cantemir. Din literatura modernă l-a interesat îndeosebi felul cum Costache Negruzzi a folosit proverbele; cum Heliade a reușit să creeze un poem din mitul Zburătorului; cum a înțeles Alecsandri să culeagă — modificînd uneori — poezia populară; cum s-a ocupat Hasdeu de cultura populară; cum a interpretat Coșbuc bo-

Filologie, XIV, 1965, p. 23—59; *Considerații despre „Învățăturile lui Neagoe Basarab"*, Rsl, VIII, 1963, p. 309—339 (studiul redactat în 1947); *Folclorul în substanța literaturii române vechi*, RITL, XX, 1971, nr. 1, p. 9—22 (retipărit de O. Papadima în vol. colectiv *Temelii folclorice și orizont european în literatura română*, București, Editura Academiei, 1971, p. 7—21); *„L'histoire de Skinder en Europe et surtout dans le Sud-Est européen*, în vol. *Actes du premier Congrès International des études balkaniques et sud-est-européennes*, 26 août 1966, vol. VII, Sofia, Edition de l'Academie Bulgare des Sciences, 1971, p. 129—138; *Umanism occidental și umanism sud-est european*, RITL, XXI, 1972, nr. 1, p. 25—30; *Antim Ivireanu după 250 de ani de la moarte (1716—1966)*, RITL, XVI, 1967, nr. 2, p. 195—204; *Gen literar și artă literară în creația folclorică*, RITL, XVI, 1967, nr. 3, p. 385—391 (și în franceză: Genre et art littéraires surtout dans la créatior folklorique, în „Zagadnienie rodzajów literackich" — „Les problèmes des genres littéraires" — (Lódź) — X, 1967, nr. 1 (18), p. 5—14; *Necesitatea metodei filologice în studiile folcloristice*, în vol. *Folclor literar*, II, Universitatea din Timișoara, 1968, p. 73—78; *Aspecte ale fabulei mediteraneene esopice în unele epoci și literaturi europene* în vol. *Probleme de literatură comparată și sociologie literară*, București, Ed. Academiei, 1970, p. 19—30 (și în franceză, în vol. *Actes du VI^e Congrès de l'Association Internationale de la Littérature comparée* — Bordeaux, 1970, Stuttgart, Kunst und Wissen, Erich Bieber Verlag, 1975, p. 597—600; *Cele mai vechi urme de limbă românească*, în „Românoslavica", (Praga), I, 1948, p. 117—126 (receptate de Al. Rosetti); *Histoire et sémantique de deux termes slaves:* повозъ et подводъ *chez les Slaves et chez les Roumains*, „Slavia" (Praga), XIX, 1950, p. 319—362; *Din viața folclorică a unor cuvinte* în „Cercetări folclorice", I, 1947, p. 2[illegible]—44. *Considerații referitoare la interpretarea formulei slave* МАРЪ, Rsl, XII, 1965, p. 299—306 + 7 planșe („Locul căpătînei a devenit Rai"); *Bibliographie zur rumänischen Volkskunde seit 1944*, „Deutsches Jahrbuch für Volkskunde" (Berlin), IV, 1958, p. 517—538; *Problema datării și periodizării literaturii populare*, în SCILF, VIII, 1959, nr. 1—2, p. 353—366;

Cîteva lucrări speciale despre Adam Mickiewicz: *Adam Mickiewicz și poemul său dramatic „Dziady" (Moșii, Strămoșii)*, în „Studii de literatură universală", I, 1956, p. 63—82 și „Revue d'histoire littéraire", I, 1956, p. 119—141 și totodată în versiune rusă, I, 1956, p. 123—145; *Adam Mickiewicz et l'écrivain roumain G. Asachi*, Rsl, I, 1958, p. 124—135; *Influențe și traduceri ale lui Adam Mickiewicz în literatura română*, Rsl, XII, 1965, p. 179—190; *Cultura literară a lui Adam Mickiewicz*, AUB, Limbi slave, XVIII, 1969, p. 91—102; *Literaturi slave comparate în cursul lui Adam Mickievicz la Collège de France*, în vol. *Studii de literatură universală și comparată*, București, Ed. Academiei, 1970, p. 10—34; *Sonetele lui Mickiewicz în contextul universal*, Rsl, XVII, 1970, p. 283—299; *Valeur complexe et universelle de l'œuvre de Mickiewicz dans le romantisme slave et européen*, București, Tipogr. Univ., 1973 și în limba polonă: *Trwałe i powszechne wartości dziel Mickiewicza w romantyźmie słowiańskim i europejskim* (Valori durabile și universale ale operelor lui Mickiewicz în romantismul slav și european), în „Pamiętnik Literacki", LXIV, 1973, nr. 3, p. 27—32 și altele.

Amintim de asemenea: Folcloriști și folcloristică românească, București, Ed. Academiei, 1968, 405 p., carte premiată de Academia Română cu premiul „B. P. Hasdeu" pe 1968; *Historia literatury polskiej* (sec. XII — XVIII), curs universitar, București, 1972, 394 p.; *Folclorul românesc în perspectivă comparată*, București, Ed. Minerva, 1971, X + 430 p.; *Probleme de bază ale literaturii române vechi*, București, Ed. Academiei, 1972, 490 p. mai adăugăm diverse ediții de literatură română veche și cărți populare; ca și de creații folclorice și cronici.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cetul; cum a introdus Brâncuși simbolica străveche autohtonă în circuitul modernismului european; și încă multe altele.

În cercetările folclorice propriu-zise, profesorul Chițimia demonstrează că nu există grupuri etnice creatoare pe de o parte și grupuri etnice receptoare pe de alta. De aceea consideră mereu că, în loc să se urmărească identificarea unor noi teme și motive comune între diferite popoare, mai util ar fi a discerne ce aduce nou fiecare colectivitate prin realizarea concret-artistică a elementelor comune sau prin situarea acelorași elemente în sistemul cultural propriu, inconfundabil. Bocetele, ghicitorile, jocurile de copii, proverbele sînt direcții mai puțin cunoscute spre care și-a îndreptat atenția, mai ales în ceea ce privește realizarea lor ca artă a cuvîntului. Dar a scris și despre basme (vezi îndeosebi motivul *calului năzdrăvan)* ca și despre specificul baladelor românești privite în context european. În volumul de micromonografii intitulat *Folcloriști și folcloristică românească* (1968, București), a prezentat cu erudiție largă și cu profundă înțelegere cîteva din figurile remarcabile ale cercetării românești dinaintea primului război mondial.

Alături de folclorul propriu-zis, Ion C. Chițimia a investigat sistematic domeniul cărților populare. Împreună cu profesorul Dan Simonescu a editat o culegere cuprinzînd textele cele mai importante. Iar împreună cu alți doi cercetători dintr-o generație mai recentă — Mihai Moraru și eu însămi — a contribuit la elaborarea unei *Bibliografii a cărților populare,* cu descrieri ale manuscriselor, edițiilor și cu prezentarea cercetărilor de specialitate referitoare la optsprezece titluri. Studiile despre *Alexandria, Archirie și Anadan, Esopia* etc., ca și prezentarea sintetică a unor probleme generalizatoare au determinat prezența sa între membrii marcanți ai Asociației de cercetare a cărților populare romanice, asociație înființată la Salzburg din inițiativa profesorului Felix Karlinger. Iar importanța întregii activități de cercetare a culturii populare scrise și orale a atras după sine includerea numelui său în *Enzyklopädie des Märchens,* lucrare contemporană de referință, redactată de specialiști din Europa, în coordonarea unui nucleu aflat la Göttingen.

Apariția în 1983, la Varșovia, a unui volum tradus în limba polonă: *Studii literare și schițe româno-polone;* participarea intensă la reeditarea în anul 1988 a *Bibliei* lui Șerban Cantacuzino; coordonarea redactării colective a *Crestomației de literatură veche* (rămasă din păcate doar la primele două volume) — sînt, cred eu, cele mai importante realizări din ultimii ani.

Dar mai presus de renumele de specialist se cuvine să prețuim la profesorul Chițimia o trăsătură sufletească ajunsă în societatea noastră aproape de negăsit: omenia profundă, nealterată de răutatea înconjurătoare, o omenie mereu activă, gata nu doar să ajute, dar și să prețuiască în mod real tot ce merită a fi prețuit la semenii săi, trecînd cu vederea ambițiile și intrigile de culise. Profesorul se află printre acei puțini oameni despre care cu greu s-ar găsi cineva a spune că ar fi făcut vreodată vreun rău — cel puțin nu cu știința sa.

Grija neîntreruptă de a susține și de a ridica valoarea științifică a colaboratorilor mai tineri; curajul cu care i-a apărat întotdeauna de brutalitățile socialului; încrederea în valoarea muncii migăloase, tăcute, încete, pline de întrebări deseori fără răspuns a cercetătorilor de manuscrise: optimismul aproape de neînvins, chiar și atunci cînd se simte lovit de reaua credință omenească — iată ce cred că stă mai presus chiar și decît erudiția încredințată prin scriere hîrtiei. Profesorul I. C. Chițimia a știut și știe în continuare, de-a lungul unor timpuri dure, să se dovedească a fi ceva mai mult decît un adevărat învățat: un adevărat om.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

UN ROMÂN BASARABEAN CORESPONDENT AL ZIARULUI BUCUREȘTEAN „TELEGRAFUL" ÎN ANII 1880 — 1890 (II*)

Tiberiu Avramescu

III

Chișinău, 18 decembre

Mult și lung v-am vorbit în corespondențele mele despre boierimea noastră basarabiană, despre familiele noastre ale Catargiilor, ale lui Casimir, Chesco, Balș, Leonard, Cotruța etc.[14]. Pentru moment fiind dezgustat, crezînd că și cititorii dv. sunt dezgustați, simt trebuința morală de a schimba

* Prima parte a acestui material a apărut în RITL nr. 1—2/1993.

[14] Basarab enumeră cîteva dintre cele mai importante și mai bogate familii boierești din Basarabia, ai căror reprezentanți erau implicați și în viața social-politică a provinciei de peste Prut. În deceniul la care se referă corespondențele lui Basarab, 1880—1890, numele cele mai cunoscute din familiile amintite mai sus, sînt următoarele: *Ioan Catargi (Ioan Egorovici Catargi)* (1841—1896), fiul căminarului Iordache Catargi; a fost mareșal al nobilimii din 1881 pînă la moarte, cavaler „de taină" al curții imperiale ruse; era căsătorit cu vara sa, Olga Catargi, prietenă cu regina Elisabeta (Carmen Sylva) a României (Gheorghe Bezveconnăi, *Boierii Catargi, Din trecutul nostru*, Chișinău, an. IV, nr. 36—39, septembrie-decembrie 1936, p. 107—119); în romanul lui C. Stere, *În preajma revoluției*, Ioan Catargi apare sub numele de Stepan Gheorghievici Cazara; *Constantin Cazimir* (1801—1882), dintr-o familie de origine poloneză (Kazimirski), stabilită în Moldova și românizată în secolul al XVII-lea; *Theodor Cazimir* (1811—1890), epitropul liceului regional din Chișinău; *Natalia Chesco* (Keșko) (1859—1941), dintr-o familie ucraineană stabilită în Moldova și românizată în secolul al XVII-lea; fiică a lui Petre Chesco și a Profiriței, n. Sturdza, s-a căsătorit în 1875 cu un văr al ei, prințul Milan Obrenovici al Serbiei (născut la Iași în 1854), devenind, în 1882, cînd se proclamă regatul sîrb, regină a acestei țări; este mama regelui Alexandru Obrenovici al Serbiei, asasinat în iulie 1903; moștenise mai multe proprietăți în Basarabia, unde revenea din cînd în cînd (G. Bezviconi, *Profiluri de ieri și de azi*, București, 1943, p. 254); *Paul (Pavel) Leonard*, dintr-o familie greacă românizată; *Chiriac Vasilievici Leonard* (1838—1906), mare moșier, mareșal al nobilimii la Bălți—Soroca, consilier de stat efectiv; apare sub numele Chiril Chiriacovici Leon în romanul lui Stere, *În preajma revoluției*; *Paul St. Leonard* (1837—1891), publicist, autor al unor lucrări în limba rusă privitoare la problemele Basarabiei *(Despre presupusa îmbunătățire a traiului țăranilor din Basarabia comparativ cu îmbunătățirea traiului lor în alte părți ale Rusiei*, Leipzig, 1866; *Călătoria faimosului principiu al naționalității prin Europa*, Leipzig, 1867; *Despre zemstvo în general și despre zemstvo din Basarabia în special*, Odessa, 1871 ș.a.); *Alexandru Matveevici Cotruță* (1828—1905), moșier de origine română din satul Mihcenii de Jos, jud. Orhei, președinte al Zemstvei guberniale ales de patru ori consecutiv (1875—1887), înființează școli agricole și de meserii, spitalul de alienați de la Costiugeni, muzeul din Chișinău ș.a. (v. Ioan Pelivan, *Alexandru Matei Cotruță*, „Viața Basarabiei", București, an. IX, nr. 9—10, septembrie-octombrie 1940, p. 555—572); în romanul lui C. Stere apare sub numele: Alexandru Matveevici Vătruță. Despre familiile boierești din Basarabia v. îndeosebi lucrarea fundamentală: Gheorghe Bezviconi, *Boierimea Moldovei dintre Prut și Nistru*, /vol. I/, București, 1940; vol. II, București, 1943.

RITL, XLI, 1993, nr. 3—4, p. 381—387, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

subiectul şi vă voi vorbi astăzi despre acela care singur a rămas credincios originii sale, care n-a pactizat niciodată cu cuceritorul, care în decursul unui secol întreg şi-a păstrat limba sea natală şi care pînă astăzi cîntă doine româneşti, revărsînd în ele dorul său de ţeară, de trecutul său plin de lupte glorioase şi de triste amintiri, care păstrează cu sînţenie cîntecele seale bătrîneşti — de acela care poartă falnicul nume de ţăranul român[15]. Să vă vorbesc de el şi de starea lui sub administraţiunea rusească.

Lungi şi monotone vor fi plîngerile seale, dar ce să fac, istoria ţăranului român din Basarabia este martirologul poporului român, un martirolog fără foc bengal, fără un decor de scenă, fără pasage picante, — dar totuşi plin de colori tragice, de un ce care zdrobeşte inima omenească, care atrage simpatiele omului onest şi drept.

Boierimea noastră n-a pierdut nimic prin retrocedarea Basarabiei la 1812; ea a rămas nedespoiată de vreun fulg[16] din privilegiele seale, n-a pierdut nimic prin această inichitate istorică; ea s-a dezmoştenit, s-a obicinuit foarte degrabă cu noua sa situaţiune şi, renegîndu-şi originea, s-a declarat de *rusă*. Actualmente la noi oameni ca Catargiu, ca Leonard, Cotruţa şi alţii zic că sunt *puri sang* ruşi şi, în naivitatea lor nu observă că adevăraţii ruşi îi iau în *rîs* pentru că *accentul* lor, *slaba cunoştinţă a limbii ruse* — totul, în fine, trădează originea lor străină[17]. Dar stăpînul boierimii noastre a luat

[15] Aceeaşi idee privind trădarea idealului naţional de către nobilimea basarabeană, după 1870—1880 (fapt explicabil prin deznaţionalizarea şi rusificarea ei prin intermediul şcolii şi al culturii, prin relaţii de familie, căsătorii mixte, prin acordarea de slujbe şi privilegii etc.) a fost susţinută şi demonstrată cu convingere de cunoscători avizaţi ai istoriei basarabene (de altfel, dacă în 1812 peste 95% din nobilimea Basarabiei era de origine română, în 1912, prin înnobilarea funcţionarilor ruşi, prin înstrăinarea moşiilor, 69% dintre aceştia erau de altă origine decît populaţia pămînteană ca şi majoritatea locuitorilor din oraşe, unde se instalase corupta administraţie rusă). Referindu-se la boierimea basarabeană care ,,s-a înstrăinat cu desăvîrşire de masele ţărănimii" un personaj al romanului autobiografic al lui C. Stere, *În preajma revoluţiei* preciza cu duritate: ,,Aşa numita rusificare a Basarabiei nu este decît un lung proces de sălbăticire şi pustiire sufletească! În această situaţie boierii noştri nu-şi pot permite luxul unei atitudini demne — sînt sortiţi să ajungă o turmă abjectă şi servilă în slujba oricui ţine biciul în mînă. Consecinţele, nu numai pentru starea ei morală şi intelectuală, dar şi pentru cea materială nu pot fi decît tragice. Nu contaţi dar pe această nobilime!" (C. Stere, *În preajma revoluţiei*, vol. I, ediţie şi prefaţă de Z. Ornea, Ed. Cartea românească, Bucureşti, 1991, p. 112). Iar un istoric al Basarabiei, cu contribuţii remarcabile, insuficient cunoscute astăzi, Al. Boldur, scria în 1935, confirmînd întru totul aprecierile lui Basarab din 1880: ,,Spre deosebire de ţărănime, care rămînea permanent fidelă limbii naţionale şi de clerul basarabean din cădelniţele căruia nu ieşea numai mirosul de tămîie ci şi, puţin, parfumul culturii naţionale, nobilimea Basarabiei în cursul istoriei sub dominaţiunea rusă şi-a pierdut steagul naţional... Locul nobilimii în Basarabia l-a ocupat altă clasă socială: ţărănimea. Ei se datoreşte Unirea Basarabiei" (A. Boldur, *Istoria românilor cu privire specială la istoria Basarabiei. Scurtă istorie a nobilimii din Basarabia*, /Chişinău/, 1935, p. 1 şi 24). Către sfîrşitul secolului al XIX-lea poporul român basarabean era un popor decapitat, lipsit (cu excepţii onorabile care confirmă regula) de o intelectualitate şi o nobilime care să-i împărtăşească năzuinţele (la fel ca şi în primii ani ai ocupaţiei sovietice de după 1944) şi miracolul păstrării fiinţei naţionale se datorează aproape în exclusivitate ţărănimii: ,,Basarabia rămasă fără limbă, fără şcoală, fără carte, fără gazetă moldovenească, fără intelectuali băştinaşi şi fără conducătorii ei fireşti, la sfîrşitul secolului al XIX-lea nu putea să se prezinte decît ca o simplă temniţă muscălească pentru care lumina era îngăduită numai prin fereastra străjuită dinspre răsărit" (Ioan Pelivan, *Basarabia de sub obîrduirea rusească*, ,,Viaţa Basarabiei", Bucureşti, an. X, nr. 1, ianuarie 1941, p. 12).

[16] În original: *vre unulg.*

[17] Despre faptul că unii boieri moldoveni din Basarabia nu ştiau cum să-şi uite mai repede originea şi neamurile aminteşte, într-un foarte interesant studiu din 1906, scriitorul D. C. Moruzzi (fiul principelui Const. Moruzzi, citat mai sus) exemplificîndu-şi ideea prin persoana lui ,,Petrachi Keşco, părintele reginei Natalia care, de cînd se însurase cu una din

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

notă de această umilință, de această plecare robească și, în virtutea principiului său tătar „capul plecat nu este tăiat" a sancționat privilegiele seale, iar pe cei mai plecați, pe cei mai linguși tori i-a înălțat pe treptele cele mai înalte ale rangurilor seale sociale. Omul[18] fatal al Moldovei, acela de al cărui nume este pentru totdeauna legată amintirea trădării — principele Moruzi — este omul intim al curții imperiale[19].

Dar să intrăm în subiectul acestei corespondințe.

Boierimea română și neromână din Basarabia este proprietara aproape a jumătate din totalitatea teritoriului țării[20]. Așa, de exemplu, în districtul Orheiului boierimii îi aparțin 160054 deseatine (mai mult de o falcie) de pămînt și țăranii sunt proprietari numai pe 75312 deseatine[21]; acesta este un singur ezemplu pe care vi-l dau acum, dar asupra acestei cestiuni îmi impun a reveni în viitor mai cu de-amănuntul. Deși are în districtele de la nordul Basarabiei aproape o îndoită cantitate de pămînt, totuși boierimea noastră nu suportă nici jumătate măcar din toate greutățile care sunt impuse poporului muncitor român de către statul rus. Voi vorbi astăzi în special despre zilele de prestațiune și despre așa-numitul *impozit natural (naturalnaia povinosti)* care este una din cele mai grele și ruinătoare sarcini aruncată de stat asupra țăranului nostru. Ea constă în facerea șoselei, a drumurilor comunale, în întreținerea lor, în darea caselor pentru locuirea soldaților cari stau prin sate, în conducerea arestanților la locurile de întemnițare, în organizarea și întreținerea localurilor de staționare pentru repaos a acestor arestanți pe timpul călătoriei lor, în întreținerea poștei pentru transportarea funcționarilor din local în local în călătoriile lor pentru afacerile de stat, în întreținerea bisericii cu clerul și a școalei comunale.

nepoatele lui Ioniță Sturdza Voievod nu se mai găsea destul de nobil și-și căuta obîrșia la hanii tătărăști din Crimeea..." (D. C. Moruzzi, *Rușii și românii*, București 1906, p. 22).

[18] În original: *anul*.

[19] Aluzie la principele *Constantin Moruzzi* și la unul dintre strămoșii săi, *Dimitrie Moruzzi* (1768—1812), dragoman (tălmaci) al delegației turcești în timpul tratativelor cu rușii din 1811—1812, încheiate cu pacea de la București (16/28 mai 1812) prin care ținutul românesc dintre Prut și Nistru a fost cedat imperiului țarist. Dumitrache Moruzzi, învinuit de a fi fost în slujba Rusiei pentru că ar fi grăbit în favoarea acesteia semnarea documentelor înainte ca iminenta intervenție armată a lui Napoleon Bonaparte împotriva imperiului țarist să facă inutilă această cesiune teritorială, a plătit cu viață presupusa sa trădare („victima a și fost găsită în persoana dragomanului Dumitrache Moruzzi care plăti cu capul nepriceperea mai marilor săi" — I. Nistor, *op. cit.*, p. 172). În fraza confuză a lui Basarab, care se referă totuși la două persoane diferite, Dimitrie Moruzzi este, desigur, omul „de-al cărui nume este pentru totdeauna legată amintirea trădării", iar principele Constantin Moruzzi, acuzat în filele anterioare de uneltire împotriva unității statului român și de comportare rusofilă, împreună cu principele Gr. Sturdza, este „omul intim al Curții imperiale".

[20] După împroprietărirea țăranilor, pe ansamblul provinciei, aceștia stăpîneau 1 939 770 de deseatine (inclusiv coloniștii germani și bulgari), răzeșii — 500 000 deseatine, pămînt cumpărat de țărani prin băncile țărănești — 100 000 deseatine, nobilimea — 930 000 deseatine, bisericile — 21 717 deseatine, mînăstirile închinate — 178 500 deseatine, domeniile statului — 11 854 deseatine ș.a., țăranii avînd în posesie cca. 3/5 din pămîntul cultivat al Basarabiei (Zamfir Arbure, *Dicționarul geografic al Basarabiei*, p. 17). Ion Nistor precizează însă că în preajma primului război mondial marii proprietari dețineau 44% din suprafața cultivabilă a provinciei, iar țărănimea 48% (Ion Nistor, *op. cit.*, p. 223), afirmația lui Basarab fiind, așadar, confirmată de această realitate statistică.

[21] Zamfir C. Arbure preciza, în 1904, că țăranii din județul Orhei fuseseră împroprietăriți cu 75 474 deseatine, restul de 274 381 deseatine aparținînd moșierimii, răzeșilor, statului, mînăstirilor etc. deci cifrele menționate mai sus de Basarab sînt foarte exacte (Zamfir Arbure, *Dicționarul geografic al Basarabiei*, p. 158).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Iacă aproape totalul impozitului așa-numit *natural*. Din toate acestea, impozitul care apasă mai mult asupra bieților muncitori este *întreținerea poștelor* pentru transportarea funcționarilor. Neavînd posibilitatea de a purta această teribilă sarcină el însuși fiindcă atunci bieții țărani ar fi fost nevoiți a se lepăda cu desăvîrșire de agricultura care este sorgintea mijloacelor lor de viețuire, pentru că călătoria funcționarilor ruși prin comunele districtului este un ce perpetuu care nu încetează decît iarna, cînd se opresc numai din cauza greutăților acestui anotimp, țăranii districtului Hotin plătesc anual 30000 ruble (75000 lei) întreprinzătorului israelit care întreține în acest scop poștele din district; țăranii districtului Orhei plătesc unui alt întreprinzător de poște o sumă anuală de 37000 ruble.

Pentru a vă da aci o ilustrațiune despre toată greutatea dărilor indirecte și zilelor de prestațiune, vă voi nara despre un fel din aceste impozite care este particularitatea districtului Iași (din Basarabia). Asupra locuitorilor acestui district, excepțiune făcînd de boierime, care este cu desăvîrșire scutită de dările indirecte, este impusă sarcina d-a întreține căile fruntiarelor cu România cari sunt de o întindere de 181 kilometri[22]. Cunoașteți bine capriciosul și zburdalnicul curs al Prutului care-și schimbă pe ici pe colea direcțiunea sea pe fiecare primăvară; care rupe pe ici pe colea ba o bucată întreagă de pămînt de pe malurile seale, ba-și revarsă apele pe locurile noi. Este multă muncă și o muncă grea ca să-l reție în limitele seale naturale, ca să dreagă toate stricăciunile făcute de acest rîu. Cheltuielile pentru poduri, pentru felurite reparațiuni să fac pe socoteala țăranilor acestui district, ei sunt nevoiți în anotimpii cînd se seamănă sau cînd se treieră grîul să-și lase această muncă indispensabilă pentru viețuirea lor spre a lupta contra rîului Prut care debordează și nimicește tot ce i se opune în calea sea. Materialele pentru poduri și altele să cumpără pe socoteala țăranilor și se întîmplă că unii din ei își vînd vitele pentru achitarea acestei dări. Spre a vă da o idee serioasă despre toată greutatea acestor dări vă alătur aci niște cifre foarte convingătoare și care vă vor înspăimînta, căci ele vă dau o idee și mai exactă de situațiunea țeranului român. Aceste cifre le estrag din *Arhiva adunării provinciale a Basarabiei*. Între alte documente de o foarte serioasă însemnătate găsesc că în anul 1873 țăranii districtului Iași au dat 4662 căruțe pentru bagajele militare și 1805 căruțe pentru călătoria ofițărilor prin districte, au plătit 20000 ruble pentru întreținerea poștei spre transportarea funcționarilor prin plășile districtului; locuitorii districtului Sorochi au dat în 1876 pentru locuirea soldaților prin sate 1607 case și a scos pentru dregerea căilor de comunicație tot în acest an 11325 oameni, 327 pluguri și 6330 care cu boi; au dat pentru supraveghiare și conducerea arestanților la depourile centrale 2452 oameni și au hrănit în călătoria acestora prin district 14080 arestați. Districtul Orhei a dat în anul 1879 pentru locuirea soldaților 20000 case. Cu aceste cifre sfîrșesc corespondența mea de astăzi. Este vădit că chiar numai aceste dări, fără a mai continua cu analizarea și a altor părți ale situațiunii economice a țăranului român din Basarabia sunt cu desăvîrșite îndestulătoare pentru a nimici gospoderia țărănească, pentru a aduce în

[22] Hotarul dintre România și Basarabia era marcat în anii aceia de Prut, începînd de la Noua Suliță și pînă la vărsarea acestui rîu în Dunăre, la 15 km. aval de Galați, apoi de marele fluviu și de brațul Chilia, pînă la Marea Neagră. Pe malul basarabean al Prutului se aflau 77 sate și 6 „tîrgușoare" (Zamfir Arbure, *op. cit.*, p. 169).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sapă de lemn pe biata poporațiune muncitoare a țării mele. Dar mă voi opri aci și în viitoarea mea corespondență voi urma această ochire asupra țăranului român din Basarabia.

Basarab

(TEL., nr. 2595, 24 decembrie 1880, p. 2)

IV

Chișinău, 24 decembre 1880

Orașul nostru a schimbat, zilele acestea, fizionomia sa liniștită. Cauza acestei schimbări e dublă: partea israelită a orașului, adică mai mult de jumătatea poporațiunii sale, vreo 80000 locuitori israeiliți[23] sunt turburați prin știrile ce le vin de la granițele Basarabiei dinspre România. Se zice că decretul guvernului rus de a depărta de la hotarele țării elementul israelit este pus în execuțiune; mii de familii evreiești se desfac de proprietățile imobile și părăsesc locurile indicate pentru a se permuta înlăuntrul țării. Orășele ca Tiraspol, Bender, Chișinău, Soroca etc. își capătă partea lor în această[24] mișcare a poporațiunii israelite.

Înțelegeți foarte bine că acest fenomen nu este deloc plăcut locuitorilor acelor orașe, căci chiar fără acesta ei au deja cu abundență asemenea oaspeți neplăcuți. Israeliții districtului Ismail, oftînd, își amintesc[25] de timpurile cînd acest județ a fost sub guvernul liberal al României; ce ar fi fost Alianța israelită[26] dacă ar fi cunoscut aceste plîngeri cari dovedesc că evreii cu drăgoste-și amintesc toate nedreptățile și asprimea cu care au fost tratați de guvernul românesc. Marele pericol este înlăturat prin înțelepciunea Camerilor Legiuitoare care nu au rezolvat cestiunea israelită în sensul dorit de celelalte puteri europene[27]; văzînd acum simpatia de care este cuprinsă popora-

[23] Invazia elementelor alogene în căutarea unor surse de existență mai sigure și mai generoase dusese, după ocuparea Basarabiei, la modificarea dramatică a structurii etnice, îndeosebi a orașelor și tîrgurilor, astfel încît, către 1900, populația urbană în provincia de peste Prut devenise majoritar neautohtonă: evrei, 37%; ruși, 24%, ucraineni, 15% — iar români numai 14,5% (Dr. P. Cazacu, *Cîteva date din istoria Basarabiei*, București, p. 37). Numărul evreilor în întreaga gubernie avea să crească de la 95 927 (9,56%) în 1862 la 228 168 (11,79%) în 1897 (Nicolae Ciachir, *op. cit.*, p. 72). În Chișinău, unde în 1902 se aflau 131 300 de locuitori, peste 60 000 dintre ei erau evrei și numai 25 000 români moldoveni (Zamfir Arbure, *Dicționarul geografic al Basarabiei*, p. 60).

[24] Lecțiune aproximativă, jurnalul e deteriorat.

[25] În original: *aminte;* s-ar putea citi și: *își aduc aminte.*

[26] *Alianța israelită universală*, societate fondată în 1860, cu sediul la Paris; ea își propunea să lupte pentru progresul moral și emanciparea evreilor în țările în care aceștia sufereau persecuții religioase. A organizat o subscripție internațională în 1881—1882 în favoarea israeliților care suferiseră în timpul marilor pogromuri din imperiul țarist (v. mai departe corespondențele lui Basarab), ajutîndu-i pe mulți dintre aceștia să emigreze în America. S-a interesat și de situația evreilor din România, contribuind uneori la crearea unei imagini deformate a realităților din țara noastră în cercurile politice și de presă internaționale.

[27] Camerele legiuitoare ale României, la recomandările imperative ale Congresului de la Berlin, s-au pronunțat, în octombrie 1879, nu în favoarea împămîntenirii în bloc a locuitorilor necreștini ai țării, ci pentru acordarea cetățeniei române pe bază de cerere individuală și cu condiții de stagiu, cu excepția persoanelor care făcuseră parte din forțele armate române în timpul războiului, care au primit cetățenia imediat, ca efect al legii. Basarab la această „înțe-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

țiunea israelită în privința românilor, desigur că toată această parte prigonită și nemulțumită de guvernul rusesc s-ar fi revărsat asupra țării noastre unde, amestecîndu-se printre israeliții de acolo nu ar fi întîrziat a se declara născuți în România din strămoși în strămoși și ar fi pretins dreptul de împământenire.

Aceasta este cauza agitațiunii care se manifestează printre popora-țiunea israelită din Barasabia.

Partea de jos a orașului Chișinău, adică așanumitul *orașul vechi*[28] este plină de grupuri israelite care cu mare animozitate și gesturi își comunică indignațiunea lor contra acelui guvern care la Berlin a subsemnat emanciparea israeliților în România și care la dînsul acasă nu vrea deloc să audă de această emancipațiune.

Dar dacă israeliții sunt nemulțumiți de hotărîrea luată de guvernul rus în cestiunea depărtării lor de la frontieră, apoi noi românii suntem pentru această hotărîre foarte recunoscători guvernului. Foarte rar ni se întîmplă a fi satisfăcuți prin vreun act administrativ al Rusiei și iată pentru ce aprețuim și mai mult această rară ocazie de a fi mulțumiți. Să ne explicăm: israeliții cari locuiesc satele și orașele de pe marginile Prutului și ale Dunării, fiind, ca și pretutindeni, exploatatori cruzi și fără inimă al elementului muncitor — adică a țăranului român din Basarabia — au încă și o specialitate a lor proprie, o exploatațiune ilegală a aceluiași țăran: această ocupațiune ilegală este contrabanda. Toate satele de la frontieră sunt astfel organizate de israeliții ce le locuiesc, încît compun un lanț neîntrerupt de stațiuni contrabandiste, de depouri pentru marfa intrată prin această cale de comunicațiuni a lor proprie care toate se revarsă în punctele capitale ale Basarabiei.

Contrabanda aceasta este numai girată și combinată de israeliți, dar execuțiunea ei este pe scama țăranului român, care, lucrînd noaptea prin întuneric, dormind în niște mlaștini și bălți conduc caravane de mărfuri pentru un preț mediocru plătit de stăpînul său — israelitul din sat. Fiind prins, asupra persoanei lui cade toată responsabilitatea faptului comis; sunt sute de țărani români care zac în temnițele Orheiului, Chișinăului etc. Rar printre inculpați vezi cîte un jidan și cînd justiția pedepsește pe bietul țăran care se duce adesea în temnițele centrale pentru 4 și 5 ani de închisoare, lăsînd familia sea să moară de foame, atunci stăpînul său israelit își umple punga cu bani ca *rezultat al muncii* seale.

Iată pentru ce suntem mulțumiți că vom scăpa de acest tip al israeliților de la hotare. Știu că prin această hotărîre a guvernului rus contrabanda nu va înceta, căci cauzele acestui fenomen nu pot fi înlăturate prin asemenea rezoluțiune, dar totuși vom scăpa de jidanul israelit.

lepciune" a Camerelor Legiuitoare ale României se referă (impământenirea pe bază de cerere individuală și nu în bloc, măsură care ar fi trebuit să reducă afluența refugiaților evrei din Rusia și din teritoriile poloneze în țara noastră).

[28] „Orașul vechi", demarcat de „orașul nou" potrivit planului elaborat în 1834 în timpul guvernatorului, bun gospodar, Pavel Ivanovici Feodorov era situat în zona joasă inundabilă de pe malul rîului Bic, fiind locuit de populația săracă, îndeosebi de evrei; „pătura cultă" locuia în „orașul nou", pe „înaltele țărmuri" (Zamfir Arbure, *Dicționarul geografic al Basarabiei*, p. 61; Gh. G. Bezveconnâi, *Semimileniul Chișinăului, Din trecutul nostru*, Chișinău, an IV, nr. 31—34, aprilie-iulie 1936, p. 73), în jurul bulevardului numit astăzi Ștefan cel Mare, iar în timpul copilăriei autorului acestor note, petrecută acolo, Alexandru cel Bun.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

V-am zis la începutul acestei corespondențe că sunt două cauze care agită actualmente poporațiunea Chișinăului; accasta a doua cauză manipulează în altă parte a societății noastre, în partea așa numită inteligentă. Vorbesc de niște arestări care iarăși au început a se face noaptea prin orașe. Zilele trecute s-a arestat un român, Iani, fiind prins, după cum se spune, cu o mare cantitate de scrieri socialiste[29]; cîteva zile după această arestare s-au ridicat noaptea din patul lor cîțiva tineri studenți care venise din Odessa pentru a petrece sărbătorile în sînul familiei lor. Persoanele arestate nu au fost închise în temnița statului ci trimise imediat cu drumul de fier la Odessa; puteți să vă închipuiți disperarea familielor și plăcerea petrecerii sărbătorilor. În Rusia, a fi arestat nu este glumă, pentru că din cei ce intră în temnițele statului numai o foarte mică minoritate-și mai redobîndește libertatea; pentru că în Rusia este destul o mică participare și numai compătimire către cei acuzați pentru a nu fi sigur de a mai vedea vreodată lumina soarelui — totul depinde de bunul plac și compunerea celor însărcinați cu judecarea acuzaților. Tînărul Iani este un om care și-a făcut educațiunea în străinătate și cunoscuții lui îmi ziceau adinioarea că afacerea lui stă foarte rău fiindcă ideile pe care le proferează nu sunt deloc plăcute regimului sub care trăim; temperamentul tînărului poate să-l facă să braveze chiar pe acel cu care în poziținea sa de arestat ar fi mai prudent de a se ține în rezervă complectă.

Cu aceasta vă mîntui corespondența mea de azi, dorind și cititorilor mei un an bun. Bucurîndu-vă de libertatea instituțiunilor sub care trăiți, nu ne uitați și pe noi, români ca și voi, care zăcem în întunericul despotismului rus.

Basarab

(TEL., nr. 2600, 1 ianuarie 1881, p. 2)

Nota editorului. Întrucît nici o editură din „țară" consultată de noi nu s-a arătat cîtuși de puțin interesată să publice aceste corespondențe basarabene de excepțională însemnătate pentru cunoașterea vieții cotidiene de acum o sută de ani din provincia românească de peste Prut, Editura Știința din Chișinău, la care am apelat nu demult, a răspuns cu promptitudine și bunăvoință propunerii noastre și a contractat imediat lucrarea, care va apărea probabil în cursul anului 1994, cu primul volum (1880—1883), care este gata pentru tipar.

decembrie 1993

T.A.

[29] Literatura revoluționară pătrundea în Basarabia, peste Prut, din România, la această acțiune luînd parte și tineri români ca, de pildă, chiar în toamna anului 1880, studentul social-democrat Const. Mille care va transporta la Chișinău o „ladă" conținînd literatură socialistă și anarhistă aparținînd lui Zamfir C. Arbure, la adersa „Politeiskaia ploșciadi /Piața Politiei/, casa Lascari, biblioteca Annei Grișcenko, pentru Neglobinski" (v. cartea noastră, *Constantin Mille. Tinerețea unui socialist*, Ed. Politică, București, 1973, p. 57—58; episodul, inclusiv întîlnirea cu „nihiliștii" din capitala Basarabiei e descris în romanul autobiografic al viitorului director al „Adevărului", *Dinu Milian*, cap. „În țara spînzurătorilor"). Treburile conspirative l-au purtat pe tînărul student revoluționar de la Universitatea din Iași și la seminarul din Chișinău unde, la sfîrșitul anului 1880, au avut loc tulburări „nihiliste". S-ar putea, de altfel, ca manifestele apărute atunci la Chișinău să fi fost aduse în „lada" lui Mille-Arbure.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

DAN SIMONESCU

(1902—1993)

La 11 martie 1993 s-a stins din viață, după o grea suferință, profesorul Dan Simonescu, decanul de vîrstă al istoriei literare și bibliologiei românești.

Nu voi reaminti aici coordonatele vieții și activității sale, așa cum se obișnuiește în astfel de cazuri. Meritele sale, covîrșitoare, în știința filologică românească, sunt prea bine cunoscute. Exponent strălucit al istoriografiei literare și bibliologiei române, alături de maeștrii săi, Ioan Bianu și Nicolae Cartojan, cărturar pasionat, de factură enciclopedică, o adevărată mîndrie pentru orice cultură (fapt recunoscut și prin alegerea sa ca membru al mai multor societăți științifice europene), creator de școală în domeniul filologiei române (nu puțini sunt cei ce și-l recunosc ca dascăl, deși nu i-au fost, direct, elevi), Dan Simonescu rămîne unul din marii oameni de cultură ai secolului nostru.

Prin 1953 eram elev în anul al III-lea al Școlii medii tehnice de activiști culturali (secția bibliotecari). Cursul de Istoria cărții românești și universale era ținut de profesorul Dan Simonescu. Nu știam pe atunci că, pînă a veni la noi, fusese profesor universitar la Iași, că... „i se desfăcuse contractul de muncă" (alții au pățit-o mult mai rău!), că se zbătuse mai multe luni ca să găsească de lucru în capitală, pînă cînd, în sfîrșit, s-a putut angaja ca cercetător la Institutul de Istorie. Treptat, de la alți profesori ai școlii, am aflat că omul acesta blajin, dascălul acesta cu totul neobișnuit era de fapt unul din cei mai mari savanți ai țării. Profesorul G. Pârnuță, care ne predase bibliografia în anul II, ne amintise de marea *Bibliografie românească veche;* la Literatura română, doamna profesoară Olga Popescu ni-l pomenise ca exeget sau editor al Stolnicului Constantin Cantacuzino, al lui Alecu Russo sau Mihail Kogălniceanu; în sfîrșit, la Literatură universală, Augustin Z. N. Pop, alt mare dascăl și om de carte, nu putea să-l omită cînd ne vorbea despre Baltasar Gracian sau despre Ariosto, Goldoni sau Metastasio, căci Dan Simonescu scrisese deja despre receptarea lor în țara noastră. Muscelean eu însumi, asemeni tuturor profesorilor amintiți, asemeni lui Simonescu, aveam încă un motiv, în afara marii sale științe de carte, să mi-l apropii din primele momente. Nu e de mirare, deci, că, absolvind această școală secundară, dar de nivel universitar prin profesorii ei, l-am întrebat ce să fac mai departe. Profesorul mi-a spus: „Mitule, dacă tot vrei să mergi la Filologie, alege ceva mai deosebit, o limbă orientală sau o limbă slavă, poate ceha sau polona. E nevoie și de-astea!" Așa am ajuns la slavistică, regretînd însă că în facultate nu l-am putut reîntîlni pe Simonescu, căci locul care i s-ar fi cuvenit lui și altor mari ca el — precum Călinescu — fusese luat de cîțiva neaveniți (nomina odiosa), care „nimeriseră" printre universitari pe bază de merite... extrauniversitare. Faptele acestea le-am înțeles mai tîrziu,

RITL, XLI, 1993, nr. 3—4, p. 389—391, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

căci profesorul nu s-a plîns niciodată, de cîte ori l-am vizitat acasă, pe strada Icoanei. Dimpotrivă. Privea toate răutățile acestei lumi cu răbdare și seninătate, căci avea un aliat de nepreţuit, care l-a ajutat întotdeauna să reziste: Cartea. Ne iubea pe toți deopotrivă, pe elevii săi, ne urmărea realizările și se bucura de ele ca de ale sale proprii. Păstrez și acum cu sfințenie un exemplar din „Alixăndria" sa, editată în „Biblioteca pentru toți" (1958), cu o emoționantă dedicație.

Reintegrarea sa în învățămîntul superior a venit tîrziu, prin 1963, mai întîi la Institutul Pedagogic de trei ani din București, apoi la Facultatea de Filologie (secția de biblioteconomie), în 1969, cînd mai avea numai trei ani pînă la pensionare. Urmarea firească ar fi fost primirea, măcar acum, printre membrii activi ai Academiei Române, și noi, elevii săi, așteptam cu nerăbdare discursul său de recepție, poate despre Bianu, poate despre înțelepciunea vechii cărți românești. Evenimentul n-a avut loc decît mult mai tîrziu, pe patul de moarte, și numai onorific, dar Simonescu a rămas Simonescu: călătorii de studii, cercetări, ediții, conferințe, articole, cărți și, în continuare, aceeași atenție, aceeași dragoste față de cei tineri. Pilda lui de-o viață ne-a călăuzit întotdeauna, peste tot, chiar dacă destinul ne-a mînat prin alte locuri. În Polonia, unde am lucrat șase ani (1969—1976) ca lector de limba și literatura română la Universitatea Jagiellonă din Cracovia, am avut de multe ori prilejul să-i rostesc numele, fie la orele de curs, cînd a fost vorba de Coresi, de Dosoftei, de cronicari, de Cantemir sau de cărțile populare, fie la Academie, într-o conferință despre specificul relațiilor culturale italo-polono-române; am fost bucuros să-i urmez pilda, zăbovind ore întregi prin anticariate, în căutare de cărți vechi poloneze, importante și pentru cultura noastră, a românilor.

Marea lecție a vieții lui Dan Simonescu a fost lecția dragostei de țară. El ne-a învățat că a fi bun român înseamnă nu numai a iubi limba și cultura română, ci și a arăta respect pentru valorile culturale ale altor popoare, cu deosebire ale vecinilor, cu care ne-a fost dat să conviețuim în acest colț de lume. Am simțit sensul acestei lecții permanent, nu prin declarații ostentative, ci prin întreaga sa atitudine față de carte, față de tradiția culturală românească și străină din țară și de peste hotare, prin prezența sa activă și pilduitoare — în ciuda puterilor tot mai scăzute — la atîtea și atîtea manifestări la care era solicitat (cum au fost, de exemplu, simpozioanele consacrate valorilor bibliofile din patrimoniul cultural național), prin prefețele pline de căldură la lucrări de bibliologie (repertorii, cataloage, culegeri de studii ș.a.), prin modul exemplar de pregătire a unor ediții (cine altul în afară de Dînsul putea să ne ofere cu atîta strălucire *Codex Aureus* și *Codex Burgundus* de la Biblioteca Batthyaneum din Alba-Iulia!). Omul și cărturarul care a cunoscut la sursă marile valori din biblioteci franceze, italiene sau engleze, s-a simțit întotdeauna cel mai bine acasă, printre ai săi, printre cărțile sale, printre tinerii studioși români, cărora le-a condus doctorate, pe care i-a îndrumat spre studiu, cu pasiune, cu înflăcărare. Astăzi, un specialist în istoria culturii, în filologia străină (slavist, romanist, clasicist, orientalist) nu poate să conceapă un studiu serios în domeniu fără să se întrebe dinainte dacă nu cumva despre subiectul ales a scris cîndva Dan Simonescu!

În ce mă privește, copleșit de personalitatea sa, mi-am îngăduit să-i fiu aproape mai întotdeauna cu sfială și discreție; îl vizitam uneori, lăsîndu-mă furat de farmecul său, de vorba sa domoală și plină de miez, în atmosfera

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

atît de caldă, alături de buna tovarășă de viață, distinsa Doamnă Simonescu; participam la conferințele sale publice, la sărbătoririle organizate în cinstea sa, ascultîndu-l cum vorbea mai mult despre dascălii săi și despre cărți decît despre sine, ascultîndu-i pe alții vorbind și lăudîndu-i. N-am putut să vorbesc niciodată despre Profesorul Simonescu de față cu el însuși sau alături de marii lui prieteni, eruditi ca și dînsul. În schimb, am simțit mereu o pornire lăuntrică, o datorie de onoare să fac aceasta în fața celor tineri, în fața studenților, să le transmit și lor tot ce am mai bun de la iubitul meu dascăl: bucuria de a trăi printre cărți, arta de a-ți alcătui o bibliotecă, priceperea de a folosi înțelepciunea cărților în lupta împotriva prostiei, suficienței și minciunii.

Rămîne pentru mine, ca pentru toți cei care au avut fericirea de a-i fi aproape și de a învăța de la el, dascălul iubit, părinte și—așa cum el însuși își zicea — prieten.

Mihai MITU

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

EDGAR PAPU

(1908—1993)

Chiar dacă nu ne vom exprima de aici înainte despre profesorul Edgar Papu decît la timpul trecut, ceea ce ne-a lăsat prin scrisul său este un prezent continuu.

A plecat dintre noi în acest început de primăvară, la 30 martie. „Martie ucigaşul", cum s-a exprimat în cursul lunii faţă de medicul şi scriitorul C. D. Zeletin, cu care participase la înmormîntarea unei cunoştinţe comune. A plecat şi a luat cu sine gesturile grave, subtila implicare în viaţa celorlalţi în ciuda impresiei de amabilă detaşare, frumuseţea comentariului cu voce tare al unui vers esenţial sau al unui tablou, limpezimea provocatoare a vorbirii, nevoia unei trăiri intense, descoperită în solitudinea cărţilor.

Cît a trăit, nu a fost ocolit de surprize, care, pînă la un punct, nici n-ar fi de privit ca atare dacă ne gîndim că era vorba de cineva al cărui univers fusese strîns articulat pe erudiţie, pe meditaţie, pe ordonarea gîndirii pentru cuprinderea evoluţiei de secole a artei şi culturii europene. De cineva care a vieţuit în mijlocul colectivităţii contemporane lui, ca o personaitate de sine stătătoare, şi în ceea ce priveşte limbajul şi, mai ales, în ceea ce priveşte comunicarea consubstanţială dintre coduri străbune, simboluri şi realitate. Edgar Papu era dotat cu disponibilitatea poetică şi intelectuală care l-a făcut prea încrezător faţă de labirintul lumii de dincolo de starea lui de calm, echilibru şi visare. Din prea multă toleranţă, a rămas un izolat într-o lume intolerantă, profund lezat sub blajina lui ironie.

Nu l-a părăsit, pînă în ultimile zile, solidaritatea cu lumea pe care i-o crease scrisul. De aceea a reuşit să dicteze — vederea nu-l mai ajuta — fără nici o fişă sau alt reper ajutător dinainte, o carte încheiată în 1992, *Schiţă pentru o nouă ştiinţă — biografia comparată*, şi o alta începută în 1993, despre Eminescu, dar neterminată. S-au conturat într-un răstimp deosebit de scurt mai multe capitole. Unul, intitulat *Spaţiile interioare la Eminescu*, trimite prin opoziţie la sinteza critică *Poezia lui Eminescu*, publicată în 1979, unde propune într-o suită de consideraţii asupra senzaţiilor, percepţiilor, imaginaţiei, înţelegerii, dimensiunea nouă în judecata critică, „trăirea departelui" în poezia lui Eminescu.

Lucrările au rămas în manuscris.

Plecînd dintre noi, Edgar Papu a lăsat o operă din care respiră vocaţia renascentistă de *homo universalis* a autorului ei.

Această operă poate fi sistematizată, în timp, prin titlurile ei. *Forme de viaţă şi cultură*, *Artă şi Imagine*, ambele cu data de apariţie pînă în 1940. *Soluţiile artei în cultura modernă* şi *Giordano Bruno, viaţa şi opera* au apărut la cîţiva ani de la acest prag, nedepăşind însă 1944. Grupul de lucrări, teoretizare prin monografii a cîtorva curente în artă, *Apolo sau ontologia clasi-*

RITL, XLI, 1993, nr. 3—4, p. 393—396, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cismului, Călătoriile Renașterii și noile structuri literare, Barocul ca tip de existență, împliniri ale ultimelor trei decenii, sînt perspective care amplifică sau reînnoiesc esențial domenii întregi ale creației. Urmărindu-și limpezirea țesăturii lăuntrice a cunoștințelor, cu o capacitate uluitoare a confruntării pe diferite planuri a referințelor, a dat la iveală *Fețele lui Ianus, Orizonturi la început de veac, Evoluția și formele genului liric, Despre stiluri, Lumini perene.* A publicat monografia pictorului și gravorului german Albrecht Altdorfer, ca un pandant după un sfert de veac al monografiei despre filosoful italian Giordano Bruno. A intervenit în cunoașterea curentelor moderne, dar și în a profunzimii de spirit a culturii clasice, după cum a purtat în lume prin opera sa spațiul inferiorității românești în *Motive literare românești* și *Poezia lui Eminescu.* Cu *Excurs prin literatura lumii,* opera lui Edgar Papu atinge ca dată de publicare anul 1990.

De la primul contact cu pagina de interpretare critică a lui Edgar Papu sîntem sesizați de numărul și elocvența asociațiilor. Ele se vădesc dintre cele mai neașteptate, verosimile totuși, atrăgîndu-ne atenția asupra sensibilității și deschiderii deosebite de care dă dovadă autorul lor, față de spații natural existențe, nesesizate pînă la el sau nu îndeajuns de puse în valoare. Reținem un exemplu din felul cum realizează relația dintre personaje, prin asemenea procedeu: „Mattia Pascal devine replica romanticului Peter Schlemil. Pe cînd celebrul personaj al lui Adalbert von Chamisso este *omul fără umbră,* eroul lui Pirandello relevă cazul mai tragic al *umbrei fără om.* Propria conștiință a inconsistenței descoperă, însă, numai punctul convertit în trăire subiectivă din toată textura inconsistentă a vieții și a lumii". *(Epică și dramă — Mattia Pascal).* Prin judecățile lui, Edgar Papu își îndrumă cititorul a decoperi, unde uneori nici nu se putea aștepta să descopere, esența, geneza spiritului modern în cea mai îndepărtată perspectivă istorică. „Se întîmplă adesea, și mai ales în ambianța culturii italiene, scrie el în *Ippolito Nievo și romanul Timpului,* ca o stăruitoare reminiscență arhaică să devină motiv de anticipare în spiritul cel mai modern, în cazul de față, vechiul principiu însuflețit al focului, care trezește la aceeași viață misterioasă tot cadrul adiacent al «bucătăriei», n-a necesitat decît cheia accentului grotesc pentru a anunța registrul ontic al *obiectelor* din literatura veacului nostru".

Simultan cu asociațiile, pagina de interpretare critică a lui Edgar Papu dezvăluie vocația lecturii, înțelegînd prin aceasta, deopotrivă, spațiul incredibil al cuprinderii și rezonanța profundă a spectacolului cărții. Ca să găsească, de exemplu, nota nouă legată de registrul specific al memoriei lui Marcel Proust, parcurge în *Memorie și univers captiv* lunga istorie a poeziei gustului. Gustul și mirosul sînt desprinse, ca accente, de Edgar Papu, din spațiul dens de surprize al romanului proustian. Pornește, prin urmare, de la poezia sanscrită, „unde apare ideea că poezia e un cuvînt a cărei esență este savoarea", adică gustul, completează el, face saltul din India la Cicero și Quintilian. Urmărește traiectoria de analogii, trecînd prin poezia evului mediu, pînă să ajungă la ideea modernă, „transmisă din veacul al XVIII-lea direct pînă la noi".

Dincolo de faptul că atacă spații cît mai vaste, o face cu deosebita capacitate de a clasifica, de a analiza pe plan estetic, după căutări și rostiri pe latura intelectivă. Poate una din secvențele cele mai sesizante ale amplului său film interpretativ este colaborarea, ca o indicație regizorală, cu trei orașe. Două suverane pentru artă, Florența și Veneția, al treilea, Trieste care, în

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ciuda marcantului său profil negustoresc, înseamnă mult pentru artă prin poziția sa geografică, „capătul de întîlnire și de interpretare marginală a lumilor din care s-a frămîntat istoria popoarelor moderne ale Europei". Subjugați de partea strict teoretică a criticii lui Edgar Papu, pierdem din vedere însușirea evocatorului. Numai că, în ultimă instanță, aceasta este subordonată analizei eficienței creativității umane. „Demonia creatoare a Florenței" *(Aventura „omului sfîrșit")*, materializare aici a ceea ce am putea numi varietatea numitorului comun, așa cum reiese din scena celorlalte două cetăți din bazinul mediteranean, descrise de Edgar Papu în *Un analist al finalurilor; J. Huizinga, Thomas Mann și Veneția*, pe de o parte, *Umberto Saba și Triestul*, pe de alta.

Adevărul dinlăuntru al unui loc are repercusiuni asupra destinului interior al operei de artă, este gîndul care îl însoțește pe Egdar Papu în ipostazele lui teoretice pe cîmpul poeticii moderne și al istoriei literaturii din eseurile volumului *Motive literare românești: Muntele sacru* și *Tradiția Orientului în perioada interbelică*. În jurul unei asemenea idei își răsucește creator comentariul și în cartea despre Mihai Eminescu. Edgar Papu străbate aici creația poetului în complexitatea alcătuirii sale, de la zona filosofică la cea lingvistică, punînd încă o dată în valoare facultatea sa de a dezbate idei în paginile despre universalitatea lui Eminescu. Sînt pagini care ne întăresc convingerea, de la primele citite, că Edgar Papu se emoționează lucid. Rămîn de neuitat, și îi semnalăm ca pe o invitație la o nouă lectură, imprevizibilii termeni ai unui proces nestăvilit de recunoaștere a distincției dintre „hîrtie și piatră, dintre manuscris și inscripție, dintre întreguri și fragmente, dintre vestigiile seculare și milenare", care apropie și despart pe N. Iorga de V. Pârvan. *(„Enigma" în perioada interbelică)*.

Recunoaștem aici ipostaza lui Edgar Papu de creator în domeniul poeziei exprimării. Mai recunoaștem, după cum ne oferă dezinvolt, o altă însușire a lui, o singură dată, după știința, noastră, practicată, tenatativa de a se lăsa atras în aventura portretisticii. O face în *Massimo Bontempelli și intuiția actualului*.

Neașteptată poate fi densitatea simbolică a personalității scriitorului italian, cunoscut personal de Edgar Papu, prezentat ca după o veghe îndelungată, într-un portret raportat mereu la „fișa biografică, alcătuită aproape exclusiv din date și titluri", ca „o completare vie, de ordin intuitiv". Dar este sigur paradoxală suprapunerea siluetei lui Bontempelli, a gesturilor, a portretului interior, care tremură în afară, la adăpostul unei liniști hieratice, cu trăsăturile știute de noi ale celui care le descoperise și care, după cum afirmă, „își permite să schițeze" portretul scriitorului: „Grandoarea sa deține o pondere exclusivă interioară. Omul dădea impresia de a fi adînc apăsat, dar nu de tristețe, fiindcă nu apărea ca întunecat lăuntric, ci de mulțimea ideilor, a gîndurilor, care, atunci cînd se încrucișează excesiv în conștiință, provoacă, prin presiunea lor, senzația unei dureri morale. Vorba sa era simplă, aproape zgîrcită, pe un ton mat și stins, fără căutare de efecte, cu un sens parcă al zădărniciei într-însa, ceea ce îl trăda pe omul care știe că nu poate exprima niciodată inefabila esență a frămîntării sale. Bontempelli nu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

se lupta cîtuși de puțin să-l capteze pe interlocutor, și totuși îl atrăgea irezistibil prin acea fascinație exercitată de sufletele curate, clare, precum și de acea sensibilitate care constituie o continuă dramă latentă în periplul unui atare tip de existență umană".

Este de necombătut faptul că opera lui Edgar Papu de la această claviatură a artistului se recomandă a fi recitită și aprofundată. Asemenea lectură nouă schimbă coordonatele registrului interpretativ. Deocamdată, reținem deosebita ei forță de comunicare, trăsătură distinctivă a oricărui creator de unitate în univers. Prin cultura lui, Edgar Papu se numără printre ei. Opera lui îl readuce, cu fiecare lectură, printre noi.

Cornelia ȘTEFĂNESCU

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

GEORGE CIORĂNESCU

(1918—1993)

La 6 februarie s-a stins la München, după o îndelungată şi grea suferinţă, istoricul, politologul şi poetul George Ciorănescu. Născut la 19 martie 1918, la Moroieni — Dîmboviţa, într-o familie care a mai dat culturii noastre un şir de întreg cărturari, iar literaturii încă doi reprezentanţi de marcă (poetul Ioan Ciorănescu şi istoricul literar, comparatistul şi romancierul Al. Ciorănescu, membru de onoare al Academiei Române), George Ciorănescu a început la Bucureşti o carieră — care se anunţa strălucită — de jurist şi om politic, cu solide studii de drept, economie politică şi filosofie, inclusiv un doctorat în ştiinţe politico-economice luat la Cluj, în 1946. Destinul a hotărît însă altfel şi exilul l-a orientat spre studiile de politologie şi istorie, pe care a fundamentat întreaga sa activitate în cadrul departamentului românesc al postului de radio „Europa Liberă", şi a dat prilejul vocaţiei literare a familiei să iasă la suprafaţă.

Debutînd încă din 1950 cu o plachetă de „poeme amare", intitulate *Ystud* şi apărute la Paris, cu gravuri de Iliu, George Ciorănescu se relevă în timp, cu discreţia specifică marilor vocaţii, ca un liric profund marcat de izolarea dramatică a poziţiei sale nu numai, sau nu atît ca exilat într-o lume concretă, alta decît a tradiţiei sale, ci ca exilat într-o lume abstractă, metafizic diferită, a geometriilor noi şi neeuclidiene, care măsoară „cu alt metru decît acela al realismelor şi pozitivismelor de altădată" (Vintilă Horia). În această lume, în care conceptualul şi imaginarul se îngemănează, poetul găseşte refugiu în simbolul etern al vitalităţii, care e erotismul; nu e trăirea plenară a sentimentului teluric, nu e chemarea plină de făgăduinţe a împlinirii unei aspiraţii romantice de sorginte platonică, ci mai degrabă regăsirea mistică şi dureroasă într-un simbol în egală măsură al desăvîrşirii şi al extincţiei (*Morior ergo sum*, 1980; *Metaerotism imaginar*, München, 1990 etc.). Vocaţia sa irepresibilă l-a împins spre identificarea zonelor înrudite din lirica marilor poeţi ai lumii, pe care i-a tradus cu o mare devoţiune, de la Shakespeare la Máchado şi Lorca, trecînd prin misticii credinţei, din care a dat remarcabile echivalenţe în volumul *Mai aproape de îngeri* din 1966 (psalmii, Péguy, Claudel, T. S. Eliot etc.) şi în recentul volum, apărut din păcate postum, *Spicuiri din lirica americană contemporană* (Frost, Langston Hughes, James Laughlin, E. E. Cummings, Kenneth Patchen ş.a.).

În sfera preocupărilor sale curente, politologul şi istoricul îşi dispută un spaţiu în care are şi literatura destule lucruri de cîştigat. Dincolo de studiile sale de politologie, de numeroasele articole consacrate fenomenelor aberante din economie, agricultură, administraţie, din viaţa curentă (*Agricultura română şi problemele agricole moderne*, 1952, *Les chrétiens derrière le rideau de fer*, 1954, *L'appauvrissement du sol roumain*, 1959, *La politique agraire de la R.P.R.*, 1961 ş.a.m.d.), G. Ciorănescu a lăsat un mare număr de cer-

RITL, XLI, 1993, nr. 3—4, p. 397—398, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cetări istorice; cele consacrate Basarabiei, de cea mai stringentă actualitate, ar putea forma materia încă unui volum, alături de cel din 1985, care s-a bucurat de o bună primire și care ar trebui reeditat: *Bessarabia, Contested Land Between East and West* (München, 374 p.). Dar studiile sale de istorie au în vedere și personalități cu un loc distinct în istoria literaturii noastre, între care D. Cantemir ocupă un loc privilegiat: *La carte de Moldavie par D. Canicmir* (1974), *Contribution de D. Cantemir aux études orientales* (1975), *Contribution à l'iconographie cantémirienne* (1977) ș.a. Cum se vede, unele contribuții au legătură directă cu artele plastice, asupra cărora se oprește și cu alte ocazii (H. Catenacci, St. Eleutheriades), așa cum nu ocolește nici muzica, teatrul și în general orice spațiu al afirmării românești. N-a ocolit nici domeniul istoriei și criticii literare, oferind în decursul timpului, mai multe interpretări ale poeziei lui Alexandru Busuioceanu, din ale cărui poezii spaniole a și tradus, scriind despre autorii români cu orice prilej, de la Eminescu la Ion Barbu, fără a-l uita pe Nicolaus Olahus.

Bibliografia scrierilor regretatului George Ciorănescu e mult mai bogată și e păcat că lucrările sale sînt atît de puțin cunoscute încă (A. Marino a scris acum cîțiva ani o prezentare a studiului său fundamental despre St. Bellanger și poate există încă o excepție sau două). Un volum selectiv de versuri și unul de studii ar putea aduce acasă, măcar acum și măcar parțial, legatul de preț al acestui martir al exilului românesc.

M. A.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ION NEGOIȚESCU

(1921—1993)

Spirite precum cel al lui Ion Negoițescu nu apar prea des în istoria unei culturi. Originile lui trebuie, desigur, căutate în anii de formație și în cei ai primelor exprimări publice, atunci cînd se produc alianțele și despărțirile decisive. Autorul și-a parcurs, de altfel, o parte din biografie în cîteva texte publicate în revista „Dialog" de la München (al cărei redactor responsabil a fost în ultimii ani) și, mai înainte, în 1978, apariția corespondenței sale cu Radu Stanca dădea seama, sub forma unui veritabil „Bildungsroman" epistolar, despre evenimentele intelectuale majore ale tinereții sale.

A fost, ca și ceilalți membri ai „Cercului Literar", studentul lui Blaga la Sibiu și la Cluj, fără ca influența Maestrului să se traducă prin acte mimetice sau encomiastice. A participat la construcția „Revistei Cercului Literar" și a programului ei atît de singular în peisajul literar transilvănean. A conceput „Manifestul" din 1943 adresat lui Lovinescu în semn de adeziune la direcția citadină, occidentală, sincronistă, dată de acesta culturii române contemporane, precum și la disocierea valorilor și preeminența criteriului estetic preconizate de Titu Maiorescu și apărate în împrejurările dramatice ale anilor '40 de succesorul său. Dincolo de oportunitatea istorică a gestului, memorabilă este motivarea lui: „Pentru noi, literatura română nu înseamnă un fenomen închis, petrecut într-o țărmurire autarhică, nu o contribuție pitorească la etnografia europeană, ci o ramură tînără a spiritualității continentale, ramură străbătută de aceeași sevă și încărcată de aceleași roade, chiar dacă pămîntul în care s-au implîntat rădăcinile e altul".

La numai 22 de ani, Ion Negoițescu are o concepție limpede cu privire la rostul intelectualului român, precum și talentul formulărilor pregnante care trădează un exercițiu literar de o anume intensitate. El nu ezită să se înscrie în a 4-a generație maioresciană și să-l recunoască pe Lovinescu drept model. Studiul monografic pe care i-l va dedica în 1970 face dovada unei „receptivități complice", însă cîtuși de puțin idolatre, ca și paginile tîrzii din *Istoria literaturii române*.

Acum, cînd creativitatea sa creatoare, din păcate, s-a încheiat, putem vedea în Ion Negoițescu pe cel mai important și mai demn dintre descendenții lovinescieni. Ne îndeamnă spre o asemenea apreciere atît opțiunile artistice ale autorului nostru, cît și, mai ales, cele ideologice. Spre a nu mai vorbi de calitatea literară a stilului său critic. Dar peste toate acestea, argumentul cel mai asigurător îl constituie refuzul oricărei oficializări, al oricărui compromis instituțional, tăria de a rămîne integru, susținut doar de propria-i operă, apărat numai de propriul nume.

Surprinzătoare la acest mare critic poate să pară absența oricărei regii a autorității. De altfel, problema însăși a autorității se pare că nu-l intere-

RITL, XLI, 1993, nr. 3—4, p. 399—401, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

seazã pe Ion Negoiţescu. Ceea ce pentru unii e un prilej de neobositã grijã şi complicatã strategie, de crispări şi veninuri, pe el îl lasă indiferent şi senin. Tonul articolelor sale nu e niciodată unul peremptoriu şi prezumţios, polemica lui nu e agresivă, distrugătoare, ironia însăşi devine la el o formă a implicării. Deşi criticul excelează în elogii, nu în rezerve, acestea din urmă sînt, de cele mai multe ori, irefutabile. Iar ele nu ocolesc pe marii scriitori.

Chiar şi compoziţia volumelor sale vădeşte acelaşi efort minim de regie: eseuri de istorie literară, portrete de autori, recenzii ale unor cărţi recente, fragmente de jurnal etc. Neglijată la nivel tematic, unitatea cărţii e recucerită însă în plan stilistic. Un accent confesiv se lasă descoperit de-a lungul paginilor, o mărturisire care se dispensează de farmecul anecdoticului şi foloseşte propria biografie pentru recunoaşteri ideale, pentru identificări de ordin spiritual.

Există în critica lui Ion Negoiţescu o credinţă în ficţiune, adică în absolutul artei, care îi intensifică trăirile şi face posibile interferenţe semnificative între existenţial şi estetic. Criticul persistă în iluzie, în autoiluzionare — modelul îndepărtat e acela al ironiei romantice — pînă la a resimţi nerealizarea *artistică* însăşi ca pe un eşec vital. Dăm aici peste o ipostază — sau peste o sursă — a *demoniei* omului care a scris strălucitorul eseu *Poezia lui Eminescu*. Carte dedicată magmei plutonice a manuscriselor eminesciene, viziunii lor mitice, „dulceţii (lor) malefice", carte extraordinară, despre care astăzi, ca şi în 1967, la apariţie, cred că nu e atît analiză funcţională, cît operă de rafinament şi seducătoare „decadenţă".

Predilecţia şi aptitudinea pentru poezie ale lui Ion Negoiţescu ne apar ca firesti şi sînt verificate de sumarul tuturor volumelor sale. În tot ce scrie, dar mai ales cînd scrie despre poezie, criticul e în căutarea sîmburelui ideal de gîndire şi de viziune care stă la originea unei opere. Comentatorul e fascinat de lumina „strălucitoare de obscuritate" a poemului, de „magia substanţei poetice".

Ambiţia sa paradoxală este de a transpune *plastic* muzica poeziei şi, nu întîmplător, el este, după G. Călinescu, autorul celor mai îndrăzneţe şi sugestive metafore critice. Nu sonurile poeziei, nu muzica exterioară, în sensul unui simbolism superficial, este ceea ce caută criticul, ci adîncurile muzicale ale poemului. Iată doar un exemplu: „În *Căderea dracilor* imaginaţia poetică atinge un maxim de tensiune; limba de frăgezimi figurative şi abstracţiuni siluite vibrează la modul poeziei pure. Tonalitatea de imn se acoperă de plenitudinea sentimentului şi chiar dacă viziunile sînt mai haotice, creînd acea precizie de cristal, acea esenţialitate dantescă, valoarea lor rămîne de nepreţuit. Nu se înalţă un paradis de decoruri, ci un tărîm moral, de neprihănire şi slavă, sorgintea vieţii şi a fericirii în sensul sensibilităţii celei mai organizate. Versurile care cuprind substanţa emotivă şi o figurează poetic, fără a o estetiza, ci păstrîndu-i etosul, sînt de o expresivitate atît de proaspătă şi de spontană, încît mustul limbii scaldă cuvintele" *(De la G. Călinescu la Heliade Rădulescu*, 1966). Se vede din acest fragment rara forţă expresivă a criticului, capacitatea lui de inaugurare, de invenţie. Fraza critică îşi pierde, parcă, subordonarea firească faţă de textul-obiect, potenţîndu-şi mesajul ca pe un mister.

Şi, totuşi, acest degustător avizat şi subtil al tuturor savorilor literare autohtone şi străine, acest incoruptibil estet a fost un om pentru care *problema morală* exista. Meditaţia de ordin etic nu lipseşte din valorizările lui estetice.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Cititorilor din epoca totalitarismului comunist nu le vor fi scăpat rezonanțele contemporane ale acestor rînduri cu privire la moralitatea implicită a geniului: „Geniul se caracterizează tocmai prin capacitatea sa de realizare în creație. Nu există geniu necunoscut, nerealizat. Geniu e acela care nu poate fi împiedicat în creația sa de nici o condiție exterioară. El asimilează condițiile chiar potrivnice creației sale și din negative le răstoarnă în pozitive. Cred că tocmai sărăcia în genii a unei epoci face posibilă înăsprirea condițiilor"

A venit însă și momentul în care aluziile, sugestiile nu i-au mai părut suficiente lui Ion Negoițescu. Aberațiile regimului ceaușist, atentatul continuu la demnitatea și libertatea intelectuală le-a considerat inacceptabile. Și atunci n-a ezitat să-și manifeste împotrivirea. S-a declarat solidar cu Paul Goma și cu principiile Cartei drepturilor omului și intelectualului lansată la Praga. A suportat consecințele acestei atitudini care, în marasmul Bucureștiului de după cutremur, părea mai degrabă stranie, exotică, iresponsabilă. A trecut prin anchete, înscenări, umilințe, fiind nevoit, în cele din urmă, să părăsească țara.

Ce l-a făcut pe Ion Negoițescu să-și asume un asemenea risc în ciuda unui trecut de pușcăriaș politic și a unui „dosar" care-l făcea extrem de vulnerabil? Deloc „înrăit" de închisoare, arborînd o sociabilitate (rod al educației, desigur) și chiar o anumită frivolitate (decurgînd din ardoarea trăirii estetice), criticul a descoperit în sine acea fibră morală care l-a ajutat să refuze compromisurile. Incoruptibilul estet nu s-a lăsat corupt de puterea politică. I-a fost dat tocmai lui — alături de atît de puțini alții — să salveze onoarea intelectualilor români. E bine să nu uităm acest detaliu din biografia lui. Și a noastră, a tuturor!

E bine să nu uităm că *Istoria literaturii române* a lui Ion Negoițescu a fost terminată în exil, că ea ar fi trebuit să apară cu 20 de ani mai devreme — atunci cînd a fost concepută și cînd orizontul ei de așteptare era gata configurat. Să nu uităm că autorul acestei *Istorii a literaturii române* a murit împroșcat de noroaiele unei prese naționalist-stupide care îl acuza ca pe un detractor al lui Eminescu!

Mircea MARTIN

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Colindă-mă, Doamne, colindă! Colinde populare românești. Ediție îngrijită, prefață, bibliografie și glosar de Iordan Datcu. București, Editura Minerva, 1992

Cîntate îndeobște antifonic, pe melodii arhaice, cu o emisie uniformă, de o vigoare bolovănoasă, în contrast ireconciliabil cu luminozitatea blîndă a textelor, cu suavitatea scenariilor pe care acestea le închipuie, colindele populare reprezintă pentru marele public de astăzi unul din sectoarele cele mai puțin cunoscute ale folclorului și poate unul din cele mai puțin accesibile.

Pricina slabei cunoașteri stă de bună seamă, între altele, și în precaritatea colecțiilor și a edițiilor de masă din ultimii cincizeci de ani (sub zece volume de inedite au văzut în acest interval lumina tiparului și prea puține colecții clasice au fost retipărite), urmare în largă măsură a strategiei ateiste, impuse cu strășnicie la nivel editorial de dictatura comunistă. Strategie, a ignoranței pe deasupra, care preluînd și perpetuînd confuzii larg răspîndite în mediile orășenești, a asimilat, de fapt, *colindele* — cîntece rituale precreștine, de remarcabilă diversitate tematică și structurală și în care elementele creștine au fost remodelate, potrivite, să răspundă funcției encomiastice și de urare nemijlocită a speciei — *cîntecelor de stea*, cîntări melodioase, de provenință bisericească, avînd caracter imnic și subiecte legate exclusiv de Nașterea Domnului.

În aceste împrejurări, apariția în « Biblioteca pentru toți » a două volume cuprinzătoare de colinde (de 208 și respectiv 227 pagini) este o inițiativă lăudabilă, menită să acopere un gol și să spulbere o sumă de confuzii.

Antologia de față este alcătuită pe baza a 81 de colecții de folclor (miscelanee sau numai de colinde), apărute între 1966 (Alecsandri) și 1990 (Bilțiu Pamfil), și reprezentînd culegeri zonale de pe întreg cuprinsul țării, dar și de la românii din Basarabia, Bulgaria, Ungaria, Iugoslavia, Grecia. Mai mult. Pentru a oferi o imagine pe cît posibil mai exactă a repertoriului de colindat, îngrijitorul ediției alătură ilustrativ fondului masiv de colinde propriu-zise și cîteva texte aparținînd unor specii înrudite funcțional, parțial și motivic, cu acestea, precum *sorcova*, *capra*, *plugușorul*, *semănatul*, *vasilca*, *cîntece de stea*.

Rînduite potrivit cu indicele tipologic elaborat de Monica Brătulescu în *Colinda românească* [1], textele antologiei lui Iordan Datcu pot sluji acestuia de corpus reprezentativ. Marile categorii tematice (fiecare, la rîndu-i, cu alte numeroase diviziuni și subdiviziuni) sînt, prin urmare, și aici cele desemnate în forma lor ideală de colindele *protocolare* (sînt numite astfel acelea care înfățișînd, fie și minimal, elemente legate de ceremonial asumă față de acesta condiția imaginii reduplicate în oglindă), *cosmogonice* (ipostaziază mitic momente ale genezei universului, fenomene ale naturii, astrii etc.), *profesionale* (prezintă stilizat motive legate de îndeletniciri tradiționale), *flăcăul și fata — iubiți și pețitori* (referă simbolic la condiția premaritală), *familiale* (intruchipează mitifiant aspecte de fericire domestică), *despre curtea domnească* (incorporează date de civilizație curteană), *edificatoare și moralizatoare* (își propun să dea învățătură, să fie explicit pilduitoare), *biblice și apocrife* (prelucrează motive religioase: canonice și legendare). În fine, ultimele două au fost constituite nu pe criterii de conținut, ci pe criterii de gen: *colinde-baladă* și *colinde-cîntec* denumesc balade și, respectiv, cîntece lirice intrate într-o fază tîrzie în repertoriul de colindat. Prima categorie figurează în antologie cu o piesă „de tineri căsătoriți", care debutează cu secvența tipică a boului ce poartă în coarne un leagăn de aur etc., dar se contaminează în final cu cîteva versuri din balada *Brumărelul*. Cea de a doua este reprezentată de un cîntec de cătănie, colindat la case cu feciori plecați la oaste.

Clasificarea adoptată — în ciuda unor momente de relaxare, anevoie de evitat în cazul unei specii atît de complexe ca cea de față, în care întrepătrunderile motivice, contaminările, îmbricarea de straturi de proveniență și vechime foarte diferite sînt cu deosebire frecvente — reușește să identifice recurența la nivel schematic a seriilor motivice și să dea seama, pe de-o parte, de variabilitatea largă în cadrul tipurilor (a se vedea evantaiul de actualizări în situa-

[1] București, Editura Minerva, 1981, p. 137—318.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ţiile, numeroase, în care unul şi acelaşi tip este ilustrat de mai multe variante — spre pildă grupajul alcătuit de autorul ediţiei în jurul *Mioriţei* [2] I, p. 130—148); pe de altă parte, de ponderea motivelor în seriile de care aparţin. În ce priveşte, bunăoară, această din urmă împrejurare, se vede limpede, examinînd ordonarea materialului, că un motiv cum ar fi „creaţia universului" de pildă nu izbuteşte să coreleze tipologic două colinde asemănătoare (nr. 28 şi, respectiv, 55), deşi el beneficiază în cadrul lor de aceiaşi dezvoltare [3], pentru că rolurile pe care le joacă în economia textelor sînt diferite. Simplu preambul în primul caz, deschizînd scena mare a trezirii gazdei de către colindătorii (care ea, anume, determină atribuirea colindei tipului „trezirea gazdei" din categoria *ceremonialelor)*, el este în cel de al doilea caz, «subiectul» însuşi al firavei naraţiuni, (repartizate din această pricină tipului „facerea lumii" din categoria *cosmogonice).*

Piesele antologate sînt însoţite, precum se obişnuieşte, de referinţe la sursă, la locul de proveniență şi — în măsura în care atari date sînt cuprinse în colecţiile citate — de referinţe la categoriile de destinatari cărora li se adresează (colinda păcurariului, colind de gazdă, de băiat, de preot, de mort etc.), ca şi la momentul anume din cadrul ceremonialului în care ele se cîntă (colindă de fereastră, de casă etc.).

Luate în considerare ca simple texte de lectură, colindele se înfăţişează ca mici secvenţe fabulative, de cele mai multe ori ambigue, chiar enigmatice uneori. Eliptice — urmare a coruperii prin circulaţie sau a acţiunii unui principiu formativ — ori redundante, cu epicul cel mai adesea frînat, cotropit de descripţii caligrafiate înflorat, ele se complac de regulă în a amalgama real şi fabulos, sacru şi profan, într-un joc inventiv de în-văluiri şi dez-văluiri, peste care pluteşte aburul unei radioase seninătăţi. Ceea ce izbeşte la lectura oricărei colecţii de colinde este o anume incongruenţă a pieselor în ansamblu. Aşa, bunăoară: un cerb poartă în coarne leagănul de mătase în care o fată „coase şi chindiseşte"; în rai, Dumnezeu şi Sfîntul Petru se scaldă, tăifăsuind despre „ce-i mai bun pe lume"; pe o luncă, printre neguri dese, se preumblă doi feciori pe doi cai negri; o văduvă cîntă pe o corabie purtată de ape; Iuda se furişează în rai şi răpeşte luna, soarele şi „scăunuţul de judeţ"; nouă vînători sînt preschimbaţi în cerbi; Domnul Dumnezeu e păstor şi strînge oile cîntînd din fluier; pasărea ţintită de voinic mărturiseşte a fi, în fapt, Sfîntul Ion; trandafirul din poarta raiului se scuturâ, trezind pe cei „mari boieri"; „sub umbră de chiparos", un fecior viteaz capturează leul din vîrful muntelui; un bătrîn zideşte fîntîni; gazdele şed la masă cu Dumnezeu; cîrdul de porumbei ce colindă se dovedeşte a fi o ceată „de feciorei"; în faţa unor mîndre curţi „d-aşa-nalte şi-mpănate", joacă un „pui de îngerel" ş.a.m.d. Ce anume leagă aceste imagini şi crîmpeie fabulative laolaltă şi ce anume le face apte a fi colindate?

Parcurgînd prefaţa amplu lămuritoare a lui Iordan Datcu, înţelegem că factorul care a solidarizat textele de colindat şi le-a conferit inteligibilitate în raport de momentul calendaristic privilegiat căruia îi erau menite a fost capacitatea de a asuma rosturi magice: faptul de a ţinti — potrivit cu credinţa în puterea cuvîntului de a institui realităţile desemnate — la instaurarea, respectiv menţinerea în real a unei stări benefice (de natură materială, socială, psihologică) prin figurarea ei ca *împlinită* în planul ficţiunii proprii şi de a-şi epuiza astfel funcţia în *urare* şi *elogiu.*

Prelucrînd o întinsă literatură de specialitate (de la M. Gaster la P. Caraman, Ov. Birlea, A. Fochi, I. Taloş ş.a.), prefaţa oferă o sumă de date cu deosebire utile pentru înţelegerea materialului antologat, cum ar fi cele care privesc obiceiul colindatului şi a reversului său, descolindatul, repertorizarea colindelor în raport de destinatari, origina unor motive, semnificaţia unor simboluri, alcătuirea refrenelor etc.

[2] În treacăt fie spus, consideraţiile privind semnificaţia *Mioriţei*-colind ca scenariu ritualistic, la cara face referire prefaţa (Al. I. Amzulescu, *Repere şi popasuri în cercetarea poeziei populare,* Bucureşti, 1989, p. 81), n-au absolut nici un temei serios. Atari ipoteze fanteziste au mai fost dealtfel formulate în trecutul nu prea îndepărtat. Între alţii, de către H. Sanielevici care — pe urmele lui Th. A. Speranţia, *Mioriţa şi căluşarii,* 1915 — vedea oglindite în versiunea baladă a cîntecului, dacă nu un rit de iniţiere în ceata păstorilor, ce-i drept, în tot cazul unul de închinare lui Zamolxis *(„Mioriţa" sau patimile lui Zamolxis,* „Adevărul lit. şi artistic", X 1931, nr. 552—554).

[3] Varianta nr. 28: „De cînd domnul s-a născut / Şi pămîntul l-a făcut / Şi cerul l-a ridicat / 'n patru stîlpi l-a răzimat, / 'n patru stîlpi de argint / Şi frumos l-a-mpodobit / Tot cu stele mărunţele / Cu luceferi printre ele / Şi cu luna cu lumina / Soarele cu razele"; Varianta nr. 55: „D-asta-i seara lui Crăciun / De cînd Domnu s-a născut / Şi pămîntul l-a făcut / Şi cerul l-a ridicat / Pre toţi stîlpii de d-argint / Şi frumos l-a podobit: / Tot cu stele mărunţele. / Mai în jos la mijlocele / Zace luna / Cu lumina / Şi soarele cu razele".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Glosarul (172 de termeni) și bibliografia critică (52 de poziții) sporesc potențialul instructiv al ediției.

Cele două volume de colinde constituie, așadar, un instrument de informare, cu valoare recuperatorie, folositor tuturor acelora care se interesează de istoria și de destinul culturii noastre tradiționale.

Viorica Nișcov

D. CARACOSTEA, *Scrieri alese* (III): *Arta cuvîntului la Eminescu*, București, Edit. Minerva, 1992, 372 p.

Este greu de presupus că, în condițiile dificile ale lucrării editoriale de azi, criticii, mai ales cei din trecut, ar putea spera să depășească „handicapul" cenușăresei. Cu atît mai puțin unii care nu au prea fost răsfățați nici cînd alți confrați se bucurau de un regim oricum mai rezonabil. Unul dintre aceștia, căruia i-a venit printre ultimii rîndul la o reeditare mai largă, D. Caracostea, eminescolog vădit novator, folclorist reputat și stilistician de marcă, se bucură măcar de o compensație: a căzut pe o mînă bună în relansarea editorială. Mircea Anghelescu și-a luat, ca și în alte rînduri, lucrul în serios și, cu începere din 1986, a reușit, iată, anul trecut, să editeze al treilea volum D. Caracostea. Larg selectivă, ediția cuprinde în primele ei două volume scrierile de critică și istorie literară ale autorului trecute, majoritatea, din cele două volume de acum cinci decenii *(Critice literare*, 1942, 1943), iar volumul al treilea deschide secțiunea studiilor eminesciene cu *Arta cuvîntului la Eminescu*. După celălalt volum, *Creativitatea eminesciană*, vor urma alte două secțiuni, cea de stilistică și cea de folcloristică, ediția încheindu-se, cum ne avertizează editorul, cu o culegere de corespondență a criticului. Criteriul regulator al acestei serii editoriale este unul strict cronologic, indiferent de unde provin mostrele sumarului, din volume sau din periodice. Este de observat că materia primelor două volume cît și a celui ce va ilustra secțiunea stilistică, *Expresivitatea limbii române*, își văd prima reeditare abia în această ediție.

Privind în genere activitatea critică a lui D. Caracostea pe axul ei orientativ, Mircea Anghelescu are bune argumente în sublinierea rolului ei novator. Exegeza critică a acestuia — scrie editorul în prefața la primul volum — este „mărturie a uneia dintre cele mai perseverente și sistematice eforturi de înnoire, de fundamentare teoretică a actului critic [care] aduce în epocă cele mai substanțiale și mai numeroase inovații'. Opera propriu-zisă critică a lui Caracostea, în care intră și o carte despre Brătescu-Voinești, apoi o seamă de studii mai întinse despre Arghezi, Galaction și Lovinescu, urmate de însemnări mai restrînse despre alți scriitori ca Goga, Delavrancea, Cervantes, Ibsen nu e performativă față în față cu marea critică interbelică. Este însă vizibilă pasiunea și, mai mult, înțelegerea modernă a criticii care nu trebuie să se limiteze, în accepția lui Caracostea, la simplul comentariu mai mult sau mai puțin inspirat al unui scriitor sau opere date. Gustul teoretizării, al jalonării unor metode, al spațializării largi a cadrului de discuție este marcă distinctă a tipului de comentariu cultivat de el. Încă de pe acum își face, de pildă, loc ideea vestitelor polarități axuale în definirea unui scriitor, acele antinomii fertile, de aspect etic și spiritual, ce vor produce grile critice de interpretare a lui Galaction (situat între asceză ortodoxă și păcat), a lui Brătescu-Voinești sau Cervantes. Or, tocmai pe această latură se organizează studiul de hermeneutică eminesciană consacrat *Luceafărului* și care se bazează pe ideea unei confruntări între două absoluturi: „redusă la formula cea mai simplă — scrie criticul — poezia lui Eminescu este o luptă între absolutul vieții și absolutul conștiinței".

Nu e prematur să ne rostim acum asupra uneia dintre primele cercetări eminesciene ale lui Caracostea, înainte de apariția și a celorlalte, atita vreme cît e vorba de o carte de temei în bibliografia poetului și se susține foarte bine și singură. Pregătită îndelung de unele încercări mai restrînse ce apar încă de prin 1910, inclusiv prin dezbateri seminariale cu studenții bucureșteni ai Facultății de Litere cu începere din 1930, *Arta cuvîntului la Eminescu* atrage interesul prin mai multe calități însemnate. Crescînd dintr-o preocupare de eminescolog solid implîntat în solul criticii interbelice nu atit prin experiența de foiletonist cît prin aceea de istoric literar și stilistician, studiul în discuție are în multe privințe un rol de pionierat ce nu și-a găsit încă recunoașterea meritată. Ucenicind la școala a doi lingviști reputați, unul din țară, O. Densusianu, și celălalt din străinătate, Meyer-Lübke, D. Caracostea a primit de la primul, cum presupune cu justețe Mircea Anghelescu, ideea sintezei între critica estetică și critica istorică, iar de la celălalt ideea provenind de la K. Vossler că cercetarea literară se bazează în fond pe faptele de limbă, că etnolingvistica oferă șansa cercetării stilului unei

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

limbi, inclusiv a capodoperelor care nu fac decît să întrupeze desăvîrșit tocmai specificul, matricea ei stilistică. Caracostea a descoperit de timpuriu la noi, în urma contactului cu școala lingvistică vieneză a lui W. Meyer-Lübke, avantajul interdisciplinarității, lansînd, cu ilustrarea propriei experiențe, principiul că „descoperirile se fac acolo unde se întretaie mai multe discipline".

Și în adevăr, desfășurînd un plan foarte ambițios la interferența mai multor discipline: lingvistica și filologia, istoria literară și estetica, folcloristica și stilistica, D. Caracostea și le-a apropiat pentru a le pune una în slujba alteia spre profitul fiecăreia dintre ele. Și mai cu seamă al cercetării literare pe care a încercat să o atașeze cît mai strîns științei. Privind literatura din mult mai multe unghiuri de vedere decît exasitotalitatea confraților, Caracostea, un patetic al inovației, a putut să iasă, e drept, mai tîrziu decît ei în arenă cu studii fundamentale, dar tocmai de aceea mai bine consolidate. Nu e, la o adică, deloc blamabilă, ci doar de privit ca o atitudine simpatic-orgolioasă, asigurarea sa de prin 1926, pe cînd se așternea serios la studiul operei eminesciene, că intenționa „să dea treptat tot ceea ce este necesar pentru înțelegerea lui Eminescu" *(Personalitatea lui Eminescu)*. Avea probabil premoniția unor studii îndelung meditate, foarte laborioase, dar și un program adîncit și de anvergură ce i-a servit rîvna cercetătoare mai bine de două decenii. Așa încît promisiunea, ușor prezumptioasă, cată să se împlinească, ducînd la două momente marcante ale eminescologiei lui Caracostea: unul, al cercetării formale, de stilistică structurală, concretizat în ***Arta cuvîntului la Eminescu*** (1938) iar celălalt, de morfogeneză și de hermeneutică aplicată ce a prins corp în lungul studiu al ***Luceafărului***, ***Creativitatea eminesciană*** (1943).

Fire de polemist, Caracostea se dedică în întregime, cu o anumită voluptate, studiului ce îl preocupă găsind, de fiecare dată, că e hotărîtor altceva în examenul operei eminesciene. Polemica se susține, iată, chiar cu el însuși uneori. Este drept însă că el nu trădează acea superficialitate ce l-ar face să părăsească repede un spațiu de probleme sau o metodă îmbiat de altceva ce l-ar satisface pe deplin. În linie generală, rezultă de aici o serie de investigații obligatoriu complementare, ***Arta cuvîntului...***, un stăruitor elogiu implicit și explicit al studiului formal al operei eminesciene, trebuind să fie întregit cu examenul psihogenetic, ***Personalitatea lui Eminescu***, și mai ales cu cel de morfogeneză și istorico-literar, ***Creativitatea eminesciană***. Cel mai relevant pentru structura și demersurile criticului este însă primul studiu, marcat novator, original în multe privințe nu numai pe terenul eminescologiei. El reliefează o personalitate critică completă, desfășurîndu-se în pas egal, demonstrativ și ușor prezumptios, în doi timpi: unul teoretic-metodologic și tăios polemic, al doilea solid aplicat, ingenios analitic. Spectacolul primei părți ar fi nu numai pe de-a-ntregul instructiv și vădit delectabil dacă cele circa 125 de pagini de „defrișare" a terenului și de fixare a unor repere critice nu ar trăda și reacții umorale pline de partipriuri și de suspiciuni nedrepte, iar în plan stilistic n-ar fi suferit pe alocuri de un limbaj ușor redundant, cam prea profesoral, chiar didacticist. Fapt este că orientarea de bază este aceea a unei stilistici structurale, cu vagi precedente la noi. Tinzînd la o sistematică a cercetării literare, Caracostea se intilnește, în posteritatea maioresciană, cu M. Dragomirescu, acesta însă bazat pe o estetică exclusiv sincronică și pe o strategie de sistem de-ajuns de fastidioasă. Ideea cauzalității sintetice și a organicității capodoperei ce îl animă pe Dragomirescu este cultivată și de Caracostea care însă, față de aceasta, e vizibil marcat de temeiul lingvistic al cercetării literare, ceea ce i-a și permis să ajungă la fondarea în bună regulă a stilisticii literare în calitatea sa de „stilistician complet" (Ileana Oancea, *Istoria stilisticii românești*, p. 202).

Obsesia sistemului, nu la fel de subliniată ca la Dragomirescu, dar mult mai vie decît la Liviu Rusu, preocupat și el în anii '30 de cercetarea poeziei „ca artă a cuvîntului sau ca artă prin cuvînt" *(Estetica poeziei lirice)*, este operantă la D. Caracostea, dacă avem în vedere mai întîi premisele de la care pornește. Este vorba de niște premise moderne ale unui structuralism *ad-hoc* ce se contura în Germania lui W. Wölfflin și O. Walzel, acea *Gestaltheorie* ce capătă corp în anii '30, paralel cu insistențele formaliștilor ruși și ale Cercului lingvistic de la Praga. Informat pe spații foarte largi mai cu seamă pe teren germanic, Caracostea face pași cutezători nu numai în legitimarea teoriei gestaltiste dar, mai mult, în aplicarea teoriei formule ce stă la baza structuralismului. El urmărește explicit și acuzat polemic, în prima parte a studiului, și apoi implicit, aplicativ, în cea de a doua, „învederarea structurală a formei", polemizînd cu acei ce o identifică doar cu retorica și o simplifică prin reducerea la sentiment ca „răsunet vag sentimental și incontrolabil". Conceptul de poezie, modern, se debarasează astfel de sechelele romantice, instalîndu-se, e drept, cu mari dificultăți, și prin contribuția radicală a lui Caracostea care vizează ostentativ, pentru a demonstra mai percutant, exclusivitatea examenului formal al operei: „A întemeia — scrie el — cu toate cerințele moderne critica formei, concepută nu ca un formalism sec și estetizant, dar ca artă de a vedea și ca singura posibilitate de a face pipăibilă prin imanența structurii esența transcendentă a poeziei, iată ce urmăresc aici" *(Arta cuvîntului...*, 1938, p. XVI).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Considerînd că „în poezie, forma este linia de intersecție a conștientului și a inconștientului", deci locul geometric ce individualizează opera, criticul conchide clar că forma e „însăși viața poeziei", ideile privind rațiunea formei, a expresivității și existența ei ca marcă a poeziei stăruind nu numai în excursul pur teoretic al studiului. Planul expresivității fiind deci cel prevalent, D. Caracostea recurge mai mult teoretic dar și prin grile aplicative (prin paralela între *Luceafărul* și poemul *Moise* al lui Vigny și a *Epigonilor* cu *Dies irae*, poezia lui Leconte de Lisle) la planul comparativ insistînd — noutate în epocă — asupra literaturii comparate a formelor „pentru a pătrunde mai adînc în tainele formei". Și într-adevăr, dacă pe atunci și încă mult după aceea literatura comparată s-a alimentat pînă la o anumită saturație doar în sensul unui comparatism al temelor și motivelor și cel mult al unor atitudini și viziuni, de numai două decenii și ceva se recurge la metoda mai relevantă a studiului formal și în plan comparativ.

Potrivit principiului structuralist, al convergenței tuturor componentelor operei în ansamblul ei expresiv, Caracostea pune în joc aportul morfo-sintaxei pentru a sublinia expresivitatea formelor și a funcțiilor gramaticale dar și al fonostilisticii, al valorilor lexicale ale versurilor și nu în ultimul rînd al versificației și metricii. Nimic din structura internă a operei nu este lăsat pe dinafară. Ideea corelării tuturor acestor elemente este frecvent exprimată implicit și explicit: „Sunet, cuvinte, sintaxă, imagini, ritmică, fac una cu esența fiecărui moment care se cere exprimat". O observație originală — printre atîtea — este aceea privind calitatea de viziune a cuvintelor căreia el îi zice „valoarea de imagini" a acestora, în poemul *Veneția* ele funcționînd ca atare prin aceea că „toate sînt străbătute de leitmotivul elegiac". Farmecul unei poeme ca *Luceafărul* din perspectiva rezonanței, a corespondențelor intime dintre părți ar consta, aproximează stilisticianul, în „unica îmbinare de structuri expresive, de imagini, de cuvinte, de silabe, de sunete, de accente". De remarcat este relieful viu al foneticii expresivității în insistențele teoreticianului, care stă în apropierea lui M. Dragomirescu atunci cînd acesta vedea, exact, că „sonoritatea cuvintelor este un element esențial al capodoperei literare" *(Știința literaturii)*, Caracostea beneficiind de o mult mai solidă documentare pe acest teren prin studiile lui A. Meillet dar mai cu seamă ale structuraliștilor ruși și în special prin cel al lui N. S. Trubețcoi *Principii de fonologie*. Este drept că D. Caracostea face tot posibilul, asemenea lui Ibrăileanu în studiul versificației lui Eminescu, să evite coeficientul de arbitrar, de tip impresionist, recurgînd la factorul acustic numai în ultimă instanță, ca mijloc de control al celor constatate în decursul analizei globale a structurii artistice a textului poetic.

Astfel angajată totalitatea factorilor ce întemeiază structura, hermeneutul-stilistician refuză categoric analiza fragmentului doar, îndreptînd, în plan teoretic, cu ostentație dogmatică, reflectorul critic spre întregul operei și de aceea G. Călinescu care, în spirit crocean, prefera analiza fragmentară (și a fragmentului) primește o replică foarte dură. Să adăugăm în paranteză că aici Caracostea nu e consecvent cu sine, atîta vreme cît respinge teoretic ca neavenită analiza fragmentară, dar în realitate preferînd-o el însuși: *Arta cuvîntului*... e în fond o analiză a doar 4—5 poezii eminesciene începînd cu *Venere și Madonă* — „prima poezie de afirmare" a poetului — și încheind cu *Luceafărul* — „testamentul poetic" al lui. Este în genere de observat că tirul polemic al stilisticianului Caracostea este nemilos îndreptat împotriva mai tuturor eminescologilor, străini pînă atunci — crede el — de studiul formal pe care abia el l-ar instaura. În rest, „bibliografia formei este ca și inexistentă", criticul trecînd la un moment dat chiar și peste cercetările de acest tip ale lui G. Ibrăileanu, ori ale lui G. Călinescu din monografia cunoscută. Lui T. Vianu, care ar fi preocupat doar de studii psihologice și de ideologie literară, îi reproșează, numai parțial îndreptățit, că „desface poezia de expresia ei", iar istoriei literare nu-i recunoaște mai mult decît un „cimitir de rezumate".

O idee constantă a criticii lui D. Caracostea este, după o sugestie a lui Dilthey, aceea că personalitatea autentică a oricărui artist este purtătoarea unei tensiuni; plăsmuirea sa artistică ar crește dintr-o dualitate. La Eminescu ideea-ax ar fi aceea care se întîlnește și în *Împărat și proletar*, dar și în *Luceafărul* și în alte capodopere și anume dualitatea „elan al vieții și sete de luciditate", erotica poetului fiind puternic marcată de un viguros filon spiritual, contrar constatării lui G. Călinescu că ar fi vorba de marca vie a senzualității. Ceea ce este întru totul discutabil și chiar inexact este susținerea unui spațiu restrîns al pesimismului eminescian, într-un studiu din 1939, *Simbolurile lui Eminescu*, comunicare la Academie, la comemorarea semicentenarului morții poetului, criticul ajungînd chiar să nege pesimismul eminescian; ar fi suficient în contraparte să invocăm studiul lui Liviu Rusu, *Eminescu și Schopenhauer*.

Interesul eminescologiei lui D. Caracostea se susține viguros și pe palierul strict interpretativ, analitic adică, dacă avem în vedere admirabilele exegeze stilistice ale unor poeme ca *Venere și Madonă*, *Epigonii*, dar mai ales *Veneția* și *Luceafărul* cu care criticul își face simțită prezența nu doar în planul strict teoretic, cum s-a întîmplat cu mai toți structuraliștii contemporan cu el de aiurea. În analiza sonetului *Veneția*, cu bune trimiteri comparative la poemul lui G. Cerri, criticul recurge sistematic la raportul dintre microstructuri și macrostructură vizînd mereu convergența dintre ele. De la efectele stilistice ale aspectelor sintactice (poziția unor cuvinte

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ca *sinistru* din versul „San Marc sinistru miezul nopții bate") la valoarea sintagmelor de tipul „clipe cadențate" (combinație arhaism — neologism); de la observația asupra efectelor stilului indirect liber din versurile doi și trei ale strofei a doua și pînă la calitatea de viziune a cuvintelor; de la impresia plastică generală a primelor două strofe prin frecvența rimelor în *-uri*, morfem cu capacitate expresivă, și pînă la „opoziția expresivă", „efectele de opoziție acustică" ale lui *u*, ori la legătura fonetică dintre cuvinte la distanțe mari și valoarea expresivă a lui *i* asilabic final, toate aceste stilistice și altele încă sînt de natură să susțină o analiză de rară virtuozitate ce complinește principiile metodologice din prima parte a studiului.

Dacă adăugăm faptul că D. Caracostea a știut să-și contrazică afirmația din *Arta cuvîntului*... că în literatură ar conta „nu originalitatea motivului, ci forma", dovedind apoi pe larg, în *Creativitatea eminesciană*, că și motivul privit în relațiile lui cu celelalte componente ale poemului are o valoare importantă și deci studiul *Luceafărului* se face și altfel decît numai prin studiul formei, recunoaștem ușor că registrul tehnic al criticului a absorbit spații foarte largi ale poeziei eminesciene. Volumul următor al ediției lui Mircea Anghelescu va întregi substanțial contribuția eminescologică a unuia dintre criticii care merită tot interesul cititorului.

Ion Apetroaie

ION POP, *A scrie și a fi (Ilarie Voronca și metamorfozele poeziei)*. București, Edit. Cartea Românească, 1993

Exeget competent și statornic al modernismului românesc și al avangardismului literar în special, Ion Pop era îndreptățit să scrie o mornografie despre Ilarie Voronca, figură centrală a mișcării alături de Ion Vinea (monografie anticipată de două ediții din opera scriitorului: *Interviul* și *11 Povestiri* (traduceri din limba franceză), Edit. Cartea Românească, 1985 și *Zodiac. Poezii*, Edit. Minerva, 1992).

Mai multe intenții — sau ambiții — patronează demersul criticului clujean în raport cu creația lui Ilarie Voronca. Prima dintre ele este *recuperarea* istorică a teoriei și practicii literare avangardiste, din perspectiva climatului actual, liber în sfîrșit de prejudecăți ideologice și estetice, căci avangarda s-a afla mult timp într-un con de umbră al interdicțiilor, limitărilor, denaturărilor, minimalizărilor.

Așadar, criticul începe prin a citi și interpreta textele cu caracter programatic publicate de Ilarie Voronca în revistele „75 HP", „Punct", „Integral" și „Unu", descoperind în ele cea mai tipică expresie a „stării de avangardă" la noi. Itinerarul teoretic al poetului se identifică, în esență, cu cel al avangardei înseși, de la primele deschideri (realizate de gruparea „Contimporanul") spre un program „constructivist", care asimila de fapt în mod eclectic elemente dadaiste, futuriste și expresioniste, pînă la apropierea de suprarealism. Pe fundalul deceniului al treilea, adică al primului val avangardist de la noi, numele lui Ilarie Voronca este legat în special de „integralism", aceea aspirație spre „sinteza modernă" a artelor în cîmpul textului poetic. O observație fină pe care criticul o făcuse încă din primele sale studii despre avangardă, pune în lumină paradoxul stării de spirit avangardiste: idealul utopic al unui soi de perpetuum mobile al spiritului creator, menținerea sa în stare de permanentă, absolută „disponibilitate", care contrazice „coagularea" poeticului „în forme sortite perenității".

Din acumulări succesive de idei și concepte literare, criticul ajunge să construiască o foarte interesantă „gramatică" a poeziei moderniste, cu alte cuvinte, un cod estetic al poeticului din prima jumătate a secolului XX. Negarea radicală a logicii; respingerea discursivității; tendința *de-simbolizării* (deplasarea accentului de pe funcția expresivă a limbajului spre cea autoreferențială); interesul particular acordat *sintaxei textuale* în defavoarea înțelesului noțional al cuvîntului; refuzul distincției tradiționale între *frumos* și *urît;* tendința de dinamizare a discursului liric (în consens cu „ritmul vremei""); încercarea de surprindere a însuși procesului genetic al „viziunii". Criticul subliniază, pe bună dreptate, că această „gramatică" a poeziei exprimă „fondul comun de idei al tendințelor moderniste ale momentului", fără a încerca însă să delimiteze care e contribuția *reală* a lui Ilarie Voronca în construirea noului model poetic. Modernizarea esteticii poeziei a început la noi cu Macedonski, încă din ultimele decenii ale secolului XIX, dar lecția de poezie a acestuia — respinsă în epocă — e receptată abia de generația următoare, Tristan Tzara și Ion Vinea, adolescenți în 1912 cînd editează revista „Simbolul", așezîndu-și debutul sub steaua în asfințit a maestrului de la „Literatorul". Apoi flacăra avangardei aprinsă de Tzara în 1916 la Zürich: trece la Ion Vinea, de la Vinea la Voronca, de la Voronca mai departe la Saşa Pană, Ștefan Roll, Geo Bogza și ceilalți, uneori cu o rapiditate a schimbării de ștafetă care face insesizabil jocul emulației și discontinuității. În

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

același timp, avangardiștii noștri asimilează repede modernismul lui Arghezi sau Ion Barbu, poeți care îi cultivă și îi omagiază înainte de consacrarea lor oficială.

Nucleul monografiei lui Ion Pop, și totodată capitolul cel mai substanțial este cel intitulat *Momentele poeziei*. Criticul realizează aici o descriere, aplicată și cronologică, în secvențe delimitate aproape didactic, a operei lui Ilarie Voronca, adică a celor zece volume de poezii în limba română și a plachetei de poeme în proză *Act de prezență* din 1932. La scurt timp după debutul cu versuri elegiace, prelungiri de ecouri ale simbolismului bacovian *(Restriști*, 1923), Voronca face un salt spectaculos spre avangardă, sincronizîndu-și experiențele poetice cu spiritul de frondă al mișcării de la „Contimporanul" lui 1924, care în 1924 lansează incendiarul *Manifest activist către tinerime*. Poemele publicate în revistele „Contimporanul", „Punct" și „Integral", între anii 1924—1925 (incluse ulterior în placheta *Invitație la bal*, 1931) marchează o spectaculoasă schimbare de peisaj, de la provincia „restriștilor" la toposul specific avangardei — orașul modern, metropola văzută ca un spectacol de lumini și zgomote. Acestui moment de maximă frenezie citadină, în formulă constructivist-integralistă, îi urmează foarte repede o modificare a viziunii poetice, care tinde să se reașeze în matca unui sentiment, a unei stări sufletești. Cu *Colomba* (1927), poem închinat iubirii, Voronca evoluează spre un lirism ce reflectă mai organic structura interioară autentică de om al naturii. Volumul *Ulise* (1928) este — observă criticul — un fel de sinteză, definitorie de acum înainte pentru toată creația poetică, între „disciplina relativ austeră a modelului plasticii constructiviste" și „fervoarea imnică". După *Brățara nopților* (1929), scris în prelungirea poemului precedent, ca un *Ulise* nocturn, volumul din același an, *Plante și animale*, stă sub semnul unui naturism, numit de critic „franciscanism liric". Neliniștea agresivă a avangardistului Voronca se preschimbă tot mai vizibil în melancolie, frenezia imagistică rămînînd singurul element de continuitate al poeziei în ultimele volume, *Zodiac, Peter Schlemihl, Patmos și alte șase poeme*.

Stilul critic al lui Ion Pop aspiră spre impersonalitate și erudiție, demontînd textele analizate cu inteligență, dar și cu prudență, într-un demers analitic cu toată bibliografia la vedere. Abia într-un capitol din final, intitulat *Configurări ale imaginarului*, după ce monografistul a epuizat descrierea operei, se ivește ispita unei alte construcții critice, pe terenul stilisticii poetice. Din păcate însă această a treia revenire la creația lui Voronca — după nivelul teoretic și cel istoric — se face cu prețul unor repetiții și suprapuneri, deși intenția de a surprinde structurile originale care modelează universul tematic al poeziei este remarcabilă.

Cartea lui Ion Pop despre Ilarie Voronca, asimilînd și rediscutînd ideile critice cele mai importante pe marginea conceptului modern de poezie și totodată urmărind eșafodarea acestuia în practica poetică a unuia dintre cei mai reprezentativi avangardiști de la noi, se situează în prelungirea criticii interbelice — E. Lovinescu, G. Călinescu, Perpessicius etc. — ca o sinteză serioasă, cu deschideri spre modernitate.

Elena Zaharia-Filipaș

AUREL MARTIN, *Mihail Sebastian. Romancierul. Considerații aproximante*, Edit. Minerva, București, 1993

Încă o dată, Editura Minerva își onorează statutul de instituție culturală. Pateticul lamento — intonat la unison de către istoricii și criticii noștri literari de mai bine de trei ani, privind lipsa lucrărilor „serioase" — este infirmat prin recentele sale apariții, dintre care *Mihail Sebastian. Romancierul*, semnată de Aurel Martin, reprezintă un argument de ultimă oră.

Subintitulată *Considerații aproximante*, cartea, alcătuită din șapte capitole (din păcate, neidentificabile prin titluri), se constituie nu doar ca o analiză a creației epice sebastiene, ci și o minuțioasă și obiectivă trecere în revistă a opiniilor exprimate anterior; cu alte cuvinte — un istoric al receptării operei, atît în timpul vieții cît și în posteritate.

Demersul întreprins, de o incontestabilă utilitate în cadrul exegezei, a presupus însă un efort considerabil, bibliografia temei fiind extrem de încărcată.

Dacă destinul omenesc al lui Sebastian poate fi catalogat (cum a și fost, de altfel) drept „ironic", cel scriitoricesc, cu preponderență cel postum, este departe de a justifica un asemenea calificativ. Dovadă, avalanșa de reeditări, frecvența reprezentării pieselor, publicarea unei părți din critica și eseistica sa și, nu în ultimul rînd, apariția unui număr impresionant de articole, studii sau chiar monografii ce i-au fost dedicate.

Toate acestea ne îndreptățesc să susținem că Mihail Sebastian a beneficiat în posteritate de o atenție deosebită din partea criticilor și a editorilor, mai ales în comparație cu reprezentanții

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

generației lui vitregiți, din considerente conjuncturale (politice, în primul rînd), de audiența meritată.

Așa stînd lucrurile, tentativa lui Aurel Martin, dincolo de temeritatea ei, capătă un caracter de-a dreptul incitant. Fiindcă, jucînd cu „cărțile pe față", respectiv reproducînd onest comentariile antecesorilor, autorul se vede obligat nu doar să le amendeze (dacă e cazul), ci să și convingă, prin argumentele furnizate, asupra verosimilității propriilor afirmații. Fapt deloc lesne de înfăptuit, mai ales atunci cînd „preopinenții" se numesc Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu.

Fără o acuzată tentă polemică (mai exact spus — nu una explicită) totuși, undeva în subsidiar, se simte nemulțumirea criticului față de modul în care proza lui Mihail Sebastian a fost receptată. În primul rînd, raportată la întreaga creație i se pare a fi fost nedreptățită în favoarea dramaturgiei și a eseisticii.

Aceasta s-ar datora și faptului că *Fragmente dintr-un carnet găsit* (1932), *Femei* (1933) și *De două mii de ani* (1934) nu au mai fost reeditate, (excepție face ultimul roman, apărut în 1991) celelalte *Orașul cu salcîmi* (1935) și *Accidentul* (1940), reintrate în circuitul editorial în mai multe variante, n-ar fi avut darul de atrage atenția criticii asupra unui element ce i se pare esențial exegetului și anume: organicitatea cărților de proză semnate de Sebastian, prima apărută — *Fragmente...*, nefăcînd altceva decît să le anunțe „subtextual" pe toate celelalte.

Deși ispititoare, e greu de susținut o asemenea aserțiune. Un lector neavizat, care a avut recent șansa de a citi *De două mii de ani* și de a păstra în memorie *Accidentul*, sînt sigură că n-ar pune în legătură pe autorul uneia cu al celeilalte. Mai mult, nici măcar n-ar atribui romanele unuia și aceluiași „genitor".

Pentru a-și susține punctul de vedere, Aurel Martin începe analiza cu *Fragmente...*, deși, se știe, în ordinea creației, primul a fost *Orașul cu salcîmi*. Părerea mea este că într-o exegeză precum cea de față important de luat în considerare rămîne momentul conceperii, nu al publicării, Atita timp cît monografistul încearcă să-și convingă cititorul de unitatea intrinsecă a operei, ignorînd „data nașterii", fiecărui exemplar în parte, atunci șansele de reușită sînt minime. Fiindcă se ivește imediat o întrebare legitimă: Cum puteau *Fragmentele....* să anunțe *Orașul...*, din moment ce acesta era deja încheiat în 1931? (capitole din el apăruseră încă din 1929!)

Glosînd nu doar pe marginea prozei sebastiene, ci după cum am văzut, și pe aceea a opiniilor exprimate anterior, autorul *Considerațiilor aproximate* le amendează adesea, fără a reuși, însă, totdeauna să le opună contraargumente convingătoare. Este cazul observației lui Pompiliu Constantinescu conform căreia eroii romanului *De două mii de ani* ar fi „abstractizați pînă la fișa psihologică".

Reproșul criticului interbelic (și nu numai al lui) se referă la lipsa de viabilitate a personajelor, la schematizarea lor pînă a deveni simple funcții categorice. Or, replica lui Aurel Martin mută accentele în așa fel, încît pare a susține că orice fantoșă are drept la statutul de personaj literar: „Că aceștia din urmă [„soliștii", protagoniștii romanului — n.n.] sînt abstracții, scheme în sens tipologic descărnate chiar prin accentul pus pe slujirea obsesivă, aproape instinctuală a unei idei supralimpezite, nu infirmă *in facto* statutul lor de adevăruri artistice" (p. 54).

În schimb, perfect îndreptățit și cu „arme" adecvate se dovedește exegetul atunci cînd polemizează cu Vladimir Streinu, care, într-o cronică la *Accidentul* (altfel, pertinentă și de o subtilă înțelegere a romanului) se întreabă în final: „care este proveniența socială a oamenilor din el?"

Riposta dată mi se pare nu doar de bun simț, dar și unicul mod de a comenta universul și atmosfera inefabilă a cărții: „Întrebare ciudată atita vreme cît intenția lui Sebastian nu era nici pe departe de a investiga rădăcini, cauzalități, motivații, altele decît cele de manifestare psihologică la nivelul unei viziuni desfăcută de conștiința tradițională de bine și de rău, de determinisme sociale, economice, ori ideologice". (p. 99).

Cum, de asemenea, extrem de interesantă (sub raport documentar) și inspirată (în economia cărții) este reproducerea interviurilor date de Sebastian înainte sau după lansarea volumelor sale de proză. În mare parte cunoscute (ca titluri), ele nu au fost citate *in extenso* în studiile anterioare, astfel încît lectorul de astăzi intră în contact cu ele de-abia acum.

În momentul în care autorul renunță, însă, la citate sau încetează de a se mai „răfui" cu cineva, exprimîndu-și pur și simplu (e un mod de a spune!) propriile considerații, efectul e de-a dreptul deconcertant. Rar mi-a fost dat să întîlnesc, la nivelul uneia și aceleiași lucrări, o asemenea discrepanță de tonalitate: pe de o parte un stil obiectiv, ponderat de o maximă coerență, limpiditate și percutanță, atunci cînd criticul se referă la comentarii ce l-au precedat, pe de alta — un stil încărcat, de o verbozitate excesivă, cînd e vorba despre caracterizările sale.

Fraze lungi, ce-ți taie aproape respirația, diminuează aproape pînă la diluție formulări care fără îndoială, exprimate succint, ar fi convins pe orice cititor.

Dincolo de prețiozitatea unor sintagme de tipul: „precursori atitudinali" (p. 8), „rădăcinile intelective" (p. 8), „vocații codificate în structura ființială" (p. 17), mult mai greu „dige-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

rabile", sînt etichetele metaforice lipite unui roman sau altul. Pentru exemplificare, citez doar una dintre multele „mostre" existente:

„Că *De două mii de ani* se vrea și s-a distins ca voce dezidentă, căutătoare de prozeliți, printre altele, amendabile și ele, în parlamentul confruntărilor o confirmă policrom și presupușii virtuali aliați și, se înțelege, cei pentru care chestiunea evreiască nu mai era revoltă ci, dimpotrivă, la ordinea zilei. Asimilată, în 1934, de aceștia din urmă, ca teoremă permanentă a trecutului, prezentului și viitorului omenirii, dependente soluționar de opțiunea pentru iluzoriu « plus » sau « minus » infinit, de pur, impur, de catharzic, de amestec al elementelor, de alambicant, de rezultat al distilărilor succesive, pornind de la unanim acceptate silogistic « premise majore » descinzînd în cele ulterioare « minore », alternativele își reduc, cuantic, audiența. Corul originar, dominant pluridimensional, ca « voce » a « vocilor » își orchestrează, cristalizant, sonurile în cheia partiturii celui care în elenicul Epidaur își rostește discursul în cel mai sintetizant punct al omenirii. Sau, ca în apropierea Sfinxului și a piramidelor de lîngă Cairo, unde seară de seară poți asculta și vedea, în « son et lumière », istoria în reverberațiile ei răsfrînte audio vizual, în conștiința celui care le receptează" (p. 41).

Bombardîndu-și cititorul cu un tir neîntrerupt de vocabule, acestea încetează de a mai avea vreo semnificație, astfel încît intuiția comentatorului, de cele mai multe ori corectă, nu mai ajunge a fi recepționată. Avalanșele de cuvinte, ce se rostogolesc amenințător în învălmășeala lor, fac uneori dificilă, dacă nu chiar imposibilă, descifrarea mesajului critic.

Iată *Orașul cu salcîmi*, „oraș simbol. Sinteză. Surprins de romancier în complexitatea lui psihologică, relațională, vibrantă, emoțională. Dezvăluindu-i tablieturi, îndeletniciri, profiluri, cutume, interese economice, ambiții familiale, tipologii, frămîntări, climat etic, diferit și totuși același indiferent de zodii și de semnificații simbolizante a vîrstelor, de visuri tăinuite, confuzii și contradicții, de constrîngeri sau de toleranțe, de iluzii, de ispite, de știut și de neștiut, de surprize, de autocunoaștere, de bucuria aventurii în imediat, de bravadă, de căutare a insolitului, de experiență ratată, de resemnări pasagere sau definitive, de prelungire în adolescență a ludicului prin modificarea scenariului tematic și coregrafic, de confruntarea lui vreau cu nu se poate, a sentimentului libertății de mișcare, de adeziune, de negare, de dorință, de deconectare, de trăire intelectivă și afectivă, la cota clipei și a duratei, a evanescenței și a senzualității, a riscului asumat și a credinței în absolutul tinereții fără bătrînețe". (p. 78).

Totuși, în ultimă instanță, nu aceste elemente trebuiesc reținute ca definitorii pentru carte, ci așa cum însuși autorul o subliniază în final, important rămîne demersul în sine, *Considerațiile aproximante* având menirea de a „incita pe eventualul cititor să se apropie de opera, încă pe pe nedrept nerepusă în circulație, în integralitatea ei".

Dorina Grăsoiu

MIRCEA ELIADE, *Meșterul Manole*. Studii de etnologie și mitologie. Ediție și note de Magda și Petru Ursachi. Studiu introductiv de Petru Ursachi. Edit. Junimea, Iași, 1992, LXIII + 334 p.

Atunci cînd — dintr-un motiv sau altul — creația spirituală a unor genii de talie universală este neglijată și receptată într-o imagine palidă, fragmentaristă, pot urma, la un moment dat, impulsuri de maximă deschidere, capabile să genereze, în revanșă, efortul unor recuperări explozive a timpului pierdut. De la imaginea cu totul incompletă, rareori receptată, se trece printr-un salt spectaculos — la un gen de obsesie „popularizatoare", ce tinde să semene, pe centimetru pătrat, în fluxurile comunicării culturale, numele personalităților și al faptelor lor în ordinea spiritului, anterior neglijate. După care, de la un comentariu în exces, poate urma, încă o dată, retragerea în umbra ignorării, unde pîndește golul și durerosul risc al tăcerii publice. În istoria culturii universale, nu puțini creatori au întîmpinat — din cînd în cînd — riscurile unui asemenea scenariu al pendulării între extreme, privind receptarea operelor lor.

Pentru numele și opera lui Mircea Eliade, un astfel de tip al receptării se verifică, deocamdată, numai în parte, putînd fi, eventual, contrazis în viitor. Dacă în regimul totalitar, constrîngerile libertății spirituale au împiedicat valorificarea plenară, pe măsură, a monumentalei creații eliadești, după deschiderile aduse cu sine de revoluția din decembrie, preocupările de a pune în relief, cît mai amplu, această creație, s-au extins considerabil. Bunele intenții nu pot fi puse la îndoială. Din 1990 încoace, domină, însă — sperăm, temporar — mai degrabă o imagine „popularizatoare" a ceea ce reprezintă personalitatea lui Mircea Eliade, un soi de portret sentimentalizat, ce abundă în publicistica, mai mult sau mai puțin culturală.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Din fericire, chiar în acest interval cînd subiectivitatea entuziasmului eliberator generează, în exces, propriile sale scheme, ce nu prea reușesc să asculte, în profunzime, de vocea discursului analitic riguros și echilibrat, au început să se contureze și eforturi științifice deplin calificate, capabile să contribuie la o restituire adecvată a operei lui Mircea Eliade. Între aceste eforturi se înscrie și cel întreprins de Magda Ursache și Petru Ursache, publicînd din creația lui Mircea Eliade volumul intitulat *Meșterul Manole. Studii de etnologie și mitologie*. Ediția și notele volumului aparțin cuplului amintit, studiul introductiv fiind semnat de Petru Ursache.

Cum precizează editorii, volumul reprezintă un grupaj de studii și articole — ținînd de domeniul culturii mitologice și etnologice — publicate de Mircea Eliade în perioada cînd se afla în țară. Mai exact, între anii 1934—1943. În raport cu accentele orientative ale conținutului lor, studiile și eseurile cuprinse în volum au fost distribuite în patru secțiuni: etnologie, mitologie, sociologie, iar ultima sub genericul folclor și creație artistică. Prudenți și sensibili la rigoarea nuanțată, editorii nu pretind o secționare pe domenii în studiul unor granițe „fixe" și incomunicabile, cît mai degrabă o ordonare orientativă și convențională a materiei, capabilă să potențeze procesul receptor al cititorului și să-l facă mai eficient, în raport cu imensa diversitate a preocupărilor spirituale eliadești.

Neîndoielnic, volumul, editat de Magda Ursache și Petru Ursache reprezintă un remarcabil act, deopotrivă cultural și științific, din perspectiva unei triple semnificații. Fie și incompletă, se conturează imaginea diversității tematice și documentare în analizele întreprinse de Mircea Eliade. Istoria religiilor, istoria „pură", mitologia, filosofia, etnologia, sociologia, folcloristica, lingvistica, variate științe, creații artistice — în special beletristice — toate aceste domenii au fost abordate de rigoarea cercetării eliadești. Un receptor neavizat și deloc familiarizat cu întinderea unei asemenea diversități de preocupări ar putea fi, eventual, tentat să o pună pe seama unei prolixități fără axă. Am spune că, deocamdată, caracterul insuficient analitic și cam „pitoresc" al imaginii despre personalitatea lui Mircea Eliade, ce circulă în publicistica românească postrevoluționară, chiar suferă — în parte — de păcatul unor reliefări fără claritate, grăbite, această primă semnificație orizontală a diversității tematice și documentare eliadești, nefiind percepută adecvat *în finalitatea deschiderilor ei pe verticală*. Or, semnificația monumentalei diversități de preocupări în creația lui Mircea Eliade este motivată de necesitatea de a reconstitui dintr-o dinamică a domeniilor variate, imaginea *unitară* a unei *totalități* existențiale. Semnificația diversității se *dublează*, prin urmare, prin *deschiderea* ei obligatorie către o ideație a *totalității*. Ce fel de totalitate? Și pentru ce?

Mircea Eliade a manifestat un neistovit interes pentru studiul *originilor* în cunoașterea adîncurilor umanității. Savantul român a fost animat de o profundă și magnifică „nostalgie a originii", cum, cu o sintagmă inspirată, a formulat Petru Ursache problema în studiul său introductiv. Treptat, însă, Mircea Eliade și-a dat seama că o abordare cu adevărat profundă și riguroasă a originilor în cunoașterea adîncurilor umanității, nu-i posibilă decît prin conceperea și perceperea unui fenomen ca o *totalitate* de iradiații și reverberații existențiale.

Dubla semnificație amintită — implicînd diversitatea și totalitatea — se prelungește într-o a treia deschidere, poate cea mai însemnată dintre toate. Este depistarea și descifrarea sensurilor *latente*, *ascunse*. De aceea s-ar putea, cred, spune că esența metodologică a operei lui Mircea Eliade o constituie tocmai *hermeneutica sensurilor latente*. Petru Ursache pune studiul său introductiv sub semnul „hermeneuticii totale", generic metodologic corect corsemnat, desigur, cu privire la orientarea creației eliadești. Împărtășim, însă, convingerea că țelul *ultim*, cu înțelesul de *primordial*, al decodărilor întreprinse de Eliade — cum, dealtminteri, remarcă și Petru Ursache — îl constituie nu pur și simplu cunoașterea, interpretarea și restituirea unor sensuri, ci tocmai a celor ce zac *ascunse*. Între o „hermeneutică totală" și o hermeneutică a sensurilor latente nu există nici o opoziție, nici măcar complementaritate ci mai degrabă o identitate a demersurilor ideatice. Dar o identitate în care țelul final pare a fi, aproape totdeauna, descifrarea a ceea ce este latent, mult retras în umbră. Vrînd să cunoască umanul, Mircea Eliade este obsedat de ideea de a străbate cu privirea atît de departe înapoi, pînă acolo unde pare a nu se mai zări nimic. Dar tocmai unde zarea adepărtării se estompează cu desăvîrșire, tocmai acolo savantul a intuit existența unor „planuri de spate" (cum ar fi spus N. Hartmann), ce ascund sensuri mănoase, grele de semnificații.

Am schițat acest „portret robot" al hermeneuticii eliadești pentru că inițiativele acestuia sînt esențiale în creația savantului. Editorii volumului au avut și competența și inteligența de a distribui astfel materia cărții — iar autorul studiului introductiv de a întreprinde asemenea sublinieri — încît cititorul să se apropie cît mai mult posibil și într-un chip *adecvat* de creația lui Mircea Eliade.

La nivelul volumului pe care îl analizăm, orientarea hermeneuticii lui Eliade dobîndește pregnanță mai ales în studiile *Comentarii la Legenda Meșterului Manole* și *Românii*. Analizînd universul luminilor arhaice — în mod deosebit, mitul sacrificiului suprem — Mircea Eliade se arată interesat nu atît de „istoria" brută și seacă a unui act uman, a unui fenomen sau

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

altul, cît de „teoria generală pe care o presupune orice univers mental consistent" *(Comentarii la Legenda Meșterului Manole*, pag. 63). Eliade nu a obosit niciodată în a demonstra, că departe de a fi „primitive" lumile arhaice au exprimat un univers mental intens „metafizicizat", original și profund. Și că pentru a ajunge la sensurile cele mai ascunse ale acestui univers, este necesar să se evite eșuarea procesului cercetării într-o factologie plat istoricistă, fără orizont și plasarea pe firul unei globalități originare, „personalizată" *conceptual*. Așa se face că — în raport cu scopurile urmărite — hermeneutica eliadescă plasează totdeauna concretitudinea faptelor abordate în perspectiva unei *maximalizări* conceptuale.

Un cuvînt aparte despre studiul *Românii*, care se înfățișează pentru prima dată în versiune românească, prin traducerea, din limba spaniolă, realizată de Aurica Brădeanu. Din punctul de vedere al relatării faptelor strict istorice — pentru că este mai ales un studiu de istorie — lucrarea aceasta nu aduce nimic nou, ea suferind, parcă, și de un anume schematism didactic. Studiul în cauză capătă nimb în clipa în care cititorul își dă seama că — fidel proiecțiilor înalte ale hermeneuticii sale — Mircea Eliade a năzuit să pună în relief *dominanta* destinului procesual al poporului român. Ferindu-se de festivismul patriotard, Eliade aduce o strălucită suită de argumente ce demonstrează că dramaticul echilibru realizat de poporul român, în procesul nașterii și afirmării sale, a fost mai totdeauna atins prin eforturi *limită*, dincolo de care p ndeau, imediat, neantul, pieirea absolută. S-ar putea, de aceea, spune — în consensul considerațiilor eliadești — că în existența procesuală a poporului român a dobîndit *expresie* o *monumentalizare a eforturilor limită*. În viziunea lui Mircea Eliade asupra lumii, reverberează neistovit ideia globalității, a limitei și absolutului.

Grigore Smeu

HENRI ZALIS, *Tudor Vianu*, Edit. Minerva, București, 1993, 1974 p.

Cînd deschidem o carte de critică, defect profesional, prima operație este răsfoirea ei cu privirea atîntită spre subsoluri sau la bibliografia din final. La fel am procedat în cazul de față cu volumul consacrat de Henri Zalis lui Tudor Vianu. Cum noi înșine publicasem cîteva articole despre distinsul nostru, al tuturor, profesor și estetician, căutam în eventualul aparat critic mai întîi propriul nume (nimeni nu poate sări peste umbra lui). Ne-a surprins, întrucîtva (pe alții trebuie să-i fi surprins mai mult) absența oricăror trimiteri la exegeza contemporană a operei lui Vianu. Nu sunt prea multe trimiteri nici la critica interbelică, în afară de cîteva, necesare pentru evoluția esteticianului în epocă: de pildă, referințele la opiniile unui E. Lovinescu, precum și la polemica sa cu Vladimir Streinu etc.

Am crezut că monografia lui Henri Zalis poate fi rezultatul unei lecturi impresioniste: o viziune sinceră, proaspătă, lipsită de prejudecăți. Constatăm însă că „impresionistă" (în sensul cunoscut al termenului, de trăire subiectivă a operei și de exprimare metaforică) nu poate fi numită. Dimpotrivă, lucrarea lui Henri Zalis se întemeiază pe cercetări foarte minuțioase ale diverselor aspecte din biografia și opera vianistă, deci pe studii curat pozitiviste. Dacă impresionistă nu poate fi considerată, în schimb, cartea lui H. Zalis se poate numi, autorul o și recunoaște, o carte „de suflet", după ce mai publicase și alte lucrări despre Vianu, între ele o bibliografie și o monografie apărută în 1968. Este lucrarea unui cercetător care l-a cunoscut pe Tudor Vianu nu doar ca student, dar și în intimitate, în intimitatea omului, în intimitatea manuscriselor, a corespondenței, a arhivei pe care familia i-a îngăduit s-o cerceteze din care a scos multe documente la iveală. I-a cercetat cursurile, litografiate sau numai redactate, i-a cercetat conspectele, planurile inițiale ale lucrărilor sale, scrisorile, conferințele, discursurile etc. Rezultatul acestor migăloase investigații, este o viziune din interior asupra operei lui Vianu, cît se poate de inedită, totodată de convingătoare. Ceea ce încercase Ion Biberi în monografia sa din 1967 (întemeindu-se pe metoda genetică, potrivind cam prea mult datele biografice după cerințele metodei, subordonînd, adică, realitatea instrumentului), încearcă și izbutește azi parcă mai bine Henri Zalis, datorită neobositelor sale cercetări în lumea documentelor sufletești și morale, în plus, fără exhibarea vreunei spectaculoase metode. Gînditorul care se hotărîse să ofere publicului o mască rece, imperturbabilă („Doar masca mea o veți avea, dușmani, /În tot acest amar de ani (S-a întocmit puterea măștii mele/ Ascunsă-n sine, trainică la rele") e privit acum din interiorul ființei, dezvăluindu-ne o mare bogăție de trăiri, de suferințe și de bucurii omenești. Descoperindu-le, Henri Zalis, îi redescoperă și lumea ideilor, trăindu-le altfel decît un cititor neinițiat în psihologia omului Vianu, fapt pe care nu se abține să nu-l exprime de mai multe ori pe parcursul monografiei sale. „M-am întrebat, pe măsură ce am scris această carte, cîtă încredere are cititorul obișnuit în universul

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de idei al personalității lui Tudor Vianu, fără să fi cunoscut *făptura*, omul din ale cărui explicații și sentințe s-a tras prestigiul prezenței sale printre noi". Tot așa, își exprimă în alt loc, emoția întîlnirii sale cu manuscrisele esteticianului. „Trebuie să recunoaștem că ani, încercat o mare emoție cînd ne-a fost dat să lucrăm mai multe luni în propria-i bibliotecă, cu mulți ani în urmă, pe cînd pregăteam bibliografia ce i-am dedicat-o. Ne-a fost dat, mie și celor care m-au însoțit, să trecem din mînă-n mînă pachetele de fișe ale învățatului, notițele sale așezate metodic în diverse plicuri și casete, să-i răsfoim cărțile, colecțiile de periodice..."

Se modifică oare, prin această contribuție a lui Henri Zalis imaginea general acceptată a personalității lui Tudor Vianu: ezitarea între raționalism și istorism, între estetică și critică, între universal și individual, între clasic și modern etc? Nu se modifică și autorul nici nu încearcă s-o modifice. Îi află însă o justificare psihologică, avansînd în acest demers al său și o metodă proprie, pe care o numește metoda „corespondențelor". „Căci în tot ce ne dă de la debut și pînă la sfîrșit, Vianu caută corespondența dintre filosofie și poezie, dintre întreg și fragment, dintre coerență și neprevăzut, dintre demersul filologic și cel cultural... Aici găsim dimensiunea proprie aportului său superior".

Altfel spus, prin structura sa intelectuală și morală Tudor Vianu era omul care se ivise la momentul potrivit pentru a evita sciziunile frecvente în epocă, între absolutul și relativul din existență și cultură, evidențiind nu diferențele dintre cele două tipuri de valori, ci relațiile, „corespondențele". Stabilind acest „aport" în contextul cultural al epocii, cercetătorul trece la analiza unor aspecte mai puțin cunoscute din activitatea lui Tudor Vianu, ocupîndu-se în capitole speciale de *lirica* lui Vianu, de *Jurnal*, de epistolar, de conferențiar, de călătorul și diplomatul Vianu, de cercetătorul artelor plastice și de criticul literar. Mai ales criticul literar îi reține atenția încercînd să repare o prejudecată și o nedreptate conținută în afirmația conform căreia Tudor Vianu ar fi fost opac la fenomenul literar viu, contemporan. Renunțînd public la cronica literară din „Sburătorul", spun adversarii săi, Vianu s-ar fi refugiat în mod laș în domeniul abstracțiunilor, în estetică și filozofia culturii, ascunzîndu-și lipsa de receptivitate la real și la concretul artistic. Henri Zalis reia procesul, argumentînd cu răbdare, dovedind contrariul. Tudor Vianu nereceptiv la nou? N-a fost Vianu autorul unei masive ediții din opera lui Macedonski; n-a sesizat el printre primii valoarea romanului *Ion* de Liviu Rebreanu; nu s-a exprimat primul (sau în același timp cu Blaga, Alice Voinescu și despre curentul expresionist în artă și în poezie) nu ne-a dat o explicație amplă și convingătoare despre opera celui mai dificil poet din epocă, Ion Barbu; n-a scris pagini pline de căldură, dar și solid întemeiate despre Arghezi, Pillat, Bacovia, Blaga, Voiculescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Mateiu I. Caragiale, Adrian Maniu, Aron Cotruș, Felix Aderca, Gala Galaction? Între 1920—1925, scrie nu numai despre expresionism, dar și despre cubism, despre Strindberg, Ed. Munch, Oscar Han, Theodor Pallady...

Desigur, Henri Zalis se ocupă și de orientările principale ale gîndirii lui Tudor Vianu, de estetică, filozofia culturii, teoria valorii, de comparatistică, de stilistică (și cu bune înțelegeri ale *Artei prozatorilor români*). Capitolul cel mai important este totuși cel referitor la *criticul* Vianu pe care insistă pe tot parcursul lucrării să-l „reabiliteze" în conștiința cititorului. Urmărindu-i dovezile, argumentele, numeroase, credem că și izbutește s-o facă încît o frază concluzie la acest demers ca următoarea, ne apare deosebit de convingătoare: „A exagerat oare cînd a stăruit asupra contribuției lui Macedonski la experiența simboliștilor, încumetîndu-se, primul, să nu ocolească impetuozitatea lui de antemergător? A greșit văzînd în Arghezi ori Ion Barbu întreaga dexteritate a ermetismului? Investiția, inconunată de un adevărat triumf, turnată în sintaxa eului, pînă la delirul feeriei autoscopice din paginile romanești ale Hortensiei Papadat-Bengescu nu pretinde pentru proza noastră o identitate cu nimic inferioară proustianismului? Așa fiind, reflecțiile vianești sînt și rămîn edificări deschizătoare de noi fațete istorico-estetice. Cuvîntul în care și-a întrupat verdictele nu sună *demonic*, nu *bulversează metaforic*. Este, cu siguranță inteligent, ferm, instruit, născător de iradieri, probant fără artificiu, convingător în confruntarea cu textele recuperate. Ceea ce nu este la îndemîna oricui".

Nu vom semnala expresii precum cele subliniate mai sus, „nu sună demonic", „nu bulversează metaforic", expresii ce trimit la un rival, prieten și critic la fel de mare ca Tudor Vianu. Oricît de bine mascate, asemenea idiosincrazii puteau lipsi. Prea mulți și-au făcut din această rivalitate un obiect pe care să-și exerseze puținele gînduri literare.

Nu vom lua în seamă nici multele repetiții ale unor fraze pline de afecțiune pentru obiectul cercetării, punîndu-le pe seama devotului, atît de prompt și necesar ivit în biografia unei mari personalități culturale românești, încă insuficient asimilată și cunoscută de public.

Vom reține, în final, elementul principal, investigările îndelungate, obositoare ale cercetătorului, în laboratorul manuscriselor, dar mai ales în cel al documentelor sufletești, ale unui gînditor care s-a învins pe sine, pentru a releva lumii numai fața rațională, echilibrată

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

a ființei umane, atît de întăritoare pentru cititorul din vremea lui, ca și din vremea noastră și pe care o apreciem încă mai mult după lectura unei asemenea lucrări.

Marian Vasile

I. FUNERIU, *Hermeneutica editării*. Tipografia Universității, Timișoara, 1992, 242 p.

Cunoscut în mediul filologilor mai ales datorită studiului *Versificația românească* (1980), I. Funeriu revine spectaculos în actualitate printr-un volum masiv, intitulat *Hermeneutica editării*.

Scopul declarat al noii lucrări vizează atingerea a două obiective la fel de importante: unul de *natură teoretică*, materializat într-o „metodă inedită" de investigare a textului poetic, iar altul de *natură practică*, urmărind aplicarea metodei respective asupra unei ediții critice considerată până astăzi exemplară în toate articulațiile ei.

Pe baza unor preocupări mai vechi, cercetarea prozodică devine centrul metodei preconizate, iar ediția aleasă pentru experimentarea acesteia nu este alta decît cea consacrată de Adrian Marino, începând din 1966, operei lui Al. Macedonski.

Trebuie să recunoaștem că autorul își asuma — *aprioric* — anumite riscuri — nu puține și deloc ușoare. Însă, după lectura cărții și mai ales după recunoașterea valabilității argumentelor — chiar dacă nu în totalitate —, nu putem să nu apreciem eforturile acestui cercetător pasionat și tenace, aflat mereu în căutarea unor veritabile „delicii hermeneutice", care este I. Funeriu.

În concepția sa, tehnica editării textului poetic presupune apelul nemijlocit la trei grile esențiale: prozodică, gramaticală și semantică. *Grila prozodică*, prin fidelitatea față de normele versificației, este una *de atenționare* — astfel încât, la nevoie, ea le declanșează automat pe celelalte două. Firește, nu sunt ignorate nici argumente, din domenii variate (istorie literară, dialectologie, etimologie etc.) dacă ele pot contribui la impunerea unui anumit punct de vedere, dar totdeauna confruntarea finală se face *cu manuscrisul poetului* — singurul în măsură să certifice oportunitatea demersului respectiv și mai ales a rezultatului său.

Totuși, este greu de admis că editorii (în general) ignoră total *grila prozodică*. Punând un număr impresionant de cratime în textul *Țiganiadei*, Florea Fugariu restabilea în ediția din 1969 adevărata măsură a versurilor lui I. Budai-Deleanu. De asemenea, Romulus Vulpescu, în ediția consacrată în 1970 *Poeziilor* lui Ion Barbu, utilizând același semn ortografic, sugera cînd sinereza, cînd eliziunea — deci săvârșea un act de reparație prozodică — dar respecta integritatea cuvântului, pentru a nu atenta la părerile poetului privind „desemnul" cuvântului în vers.

Atunci în ce constă *noutatea* metodei lui I. Funeriu și ce rol i se poate atribui acesteia în textologia românească?

Remarcând caracterul ei restrictiv, autorul însuși atrage atenția că metoda preconizată nu poate fi aplicată decât poeziei cu vers clasic, în care *ritmul* și *rima* sunt elemente definitorii. Așadar, I. Funeriu propune *o schimbare a priorităților în cercetarea textului poetic*, accentul căzând acum pe *grila prozodică*. Edificatoare sunt, în acest sens, câteva titluri de capitole: *Fenomene fonetice „subestimate": sinereza, eliziunea, apocopa și afereza, Amendamentele rimei* și *Glose alexandrine la PRIMA VERBA*.

Lipsa (în cele mai numeroase cazuri) a unei simple cratime are nedorite repercusiuni asupra măsurii și ritmului, mai ales când versul respectiv se caracterizează prin *cezură fixă*. Dacă absența cratimei se soldează (prozodic) cu o silabă în plus, prezența ei nemotivată atrage o diminuare a numărului de silabe specific unui anumit tip de vers. Exemplele oferite de I. Funeriu sunt elocvente (pentru cei care nu posedă o specializare strictă) mai ales în cazul versului iambic de 14 silabe având două emistihuri egale (7 + 7) despărțite de *cezura fixă*. Prezența suplimentară (sau absența unei silabe) într-unul din emistihuri este mai ușor detectabilă aici, astfel încât grila prozodică devine esențială.

Curios este faptul că acest tip de vers, asupra căruia a teoretizat încă din 1868 I. Heliade Rădulescu în al său *Curs întreg de poezie generală* numindu-l *alexandrin românesc*, în *Hermeneutica editării* nu apare niciodată sub această denumire.

Cu ajutorul prozodiei sunt descoperite numeroase greșeli de editare, dintre care cele mai multe provin din *Prima verba*, plachetă de debut a lui Al. Macedonski. Explicația — care nu exclude și puțină maliție din partea lui I. Funeriu — constă în faptul că T. Vianu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

n-a reținut de aici nici un titlu pentru ediția critică din 1939. Astfel încât Adrian Marino s-a văzut pus în fața unor texte a căror defrișare filologică trebuia făcută fără ajutorul cuiva.

În marea lor majoritate, observațiile sunt judicioase și cine se va încumeta de acum înainte să publice *o ediție ideală* a operei macedonskiene — așa cum dorește cu fervoare I. Funeriu — , acel *cineva* trebuie neapărat să treacă pe aici și să considere *Hermeneutica editării* drept o carte de referință.

Printre poeziile incluse de Adrian Marino în ediția din 1966 se numără și cea intitulată *La defunctul meu părinte...* din *Prima verba*. Versul: „Pe moarte-ți văl negru cu *trebuie* a trage" îi reține atenția lui I. Funeriu datorită verbului subliniat, care e „fără îndoială bisilabic, căci numai așa ritmul se menține amfibrahic" (p. 95). Într-adevăr, în schema ritmică a versului în discuție, verbul este localizat și precizat prin paranteze, fiind notat ca lexem bisilabic: v-vv-vv(-v)v-v.

Chestiunea este însă mai complicată și abate discuția noastră spre probleme strict teoretice. O cratimă ar fi fost și aici necesară pentru a favoriza sinereza, fără ca verbul să-și piardă *structura reală*, trisilabică: „Pe moarte-ți văl negru cu *trebuie-a* trage". În acest fel și în schema ritmică I. Funeriu ar fi putut să individualizeze, cum s-ar fi cuvenit, *un dactil*: v-vv-vv(-vv)-v.

Într-un context ritmic dat, *dactilul* posedă o energie informațională mult mai mare decît a celulelor din jur. Lucrul a fost demonstrat de acad. Octav Onicescu și explicat de Solomon Marcus în *Poetica matematică*. Să se observe că și aici verbul *cu structură dactilică* iese în relief prin energia informațională pe care o conține. În acest caz soluția propusă de I. Funeriu nu este cea mai potrivită, iar versului menționat i se atribuie o licență inexistentă.

Firește, i se pot aduce autorului și alte obiecții, deoarece nu totdeauna metoda sa funcționează la parametrii scontați.

Ocurența conjuncției *însă* în versul: „Dar *însă* și acolo, *însă*, mult timp nu se oprește" aparținînd poeziei *Scriitorul* din *Prima verba* (și transcris în această formă de Adrian Marino) constituie punctul de plecare al unor considerații privind fie suprimarea celei dintâi, fie a celeilalte.

Totuși, dacă avem în vedere structura versurilor-martor, identificăm cu ușurință alexandrinul românesc. În plus, dacă ținem cont și de locul cezurii fixe, atunci îndepărtăm cu fermitate conjuncția din emistihul B:

„Dar însă și acolo // mult timp nu se oprește"
v-v vv-v // v- -v v-v (7 + 7)

I. Funeriu vorbește despre *surpriza* editorului care constată că în volumul princeps lipsește *al doilea* „*însă*", în timp ce în textul autograf este absent *cel din primul emistih*. Concluzia autorului intrigă: „Oricum, indiferent care va fi până la urmă opțiunea lui, un lucru e cert: conjuncția *însă* nu poate apărea decît o singură dată în acest vers" (p. 136). Aici nu este vorba *de opțiune*, ci de corectitudinea ritmului iambic în cele două variante propuse. Menținerea structurii alexandrinului românesc cere imperios suprimarea conjuncției în a doua parte a versului.

Un argument suplimentar ar fi găsit așadar I. Funeriu în *ritmul* pe care-l sugerează în vers accentul natural al cuvintelor. Prezența conjuncției în al doilea emistih ar fi antrenat o perturbare ritmică inexpresivă, urmată oricum de accentuarea negației, în timp ce în primul emistih conjuncția „și" ar fi ieșit obligatoriu în relief:

„Dar și acolo mult timp // *însă* nu se oprește"
v- v-v -v // -v -v v-v (7 + 7)

Nici gând să se producă „redresarea ritmică" despre care vorbise cîndva I. Funeriu în *Versificația românească*. Aceasta, fiindcă în emistihul B, din cele trei accente, două cad pe silabe impare.

Dificultățile partajării exacte în cadrul versului macedonskian hipermetru se explică prin frecvența accentuărilor improprii, prin segmentarea particulară a cuvintelor conținînd triftongi, prin mulțimea cratimelor care pot indica, în același vers, prezența simultană a elizinunii și sinerezei — într-un cuvânt, prin neglijarea multor elemente care ar putea contribui la armonia sa interioară.

În această privință, a utilizării ritmului ca factor esențial în obținerea muzicalității, Al. Macedonski nu se poate compara cu Eminescu. Nici măcar în *Poema rondelurilor* (cuprinzând deci poezii cu formă fixă) n-am putea găsi argumente suficiente pentru a infirma această ipoteză.

Înregistrând cu maximă atenție abaterile de orice fel (nu numai ale editorului, dar chiar și ale poetului, după cum se va vedea), I. Funeriu devine uneori victima inocentă a propriului exces de zel.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Faptul că în ultima strofă a poeziei *Prin selbea-ntunecoasă* versul al doilea este hipermetru în raport cu celălalt vers par il obligă pe metrician să găsească modalitatea (potrivit metodei sale) de a se debarasa de o silabă. Singurul cuvînt care ar fi acceptat sacrificiuï respectiv este substantivul „aeru!". Prin renunțarea la articolul acestuia, versul se putea încadra în tiparul de 13 silabe, devenind din alexandrin românesc — așa cum este în text — doar varianta sa catalectică.

Dar cercetarea obligatorie a surselor este izvorul unei alte surprize: I. Funeriu constată că substantivul respectiv este scris cu articol atât în volumul princeps cât și în maunscris. Soluția propusă de exeget vizează segmentarea lui. Acest cuvânt trisilabic va fi rostit deci ca și cum nu ar avea decât două silabe: „*ae*-rul". I. Funeriu admite că „pronunția este destul de ciudată", punând-o totuși pe seama vârstei juvenile când a fost creată poezia, specificând că autorul ei „se afla în căutare de mijloace" (p. 125).

Dar chiar dacă *Prin selbea-ntunecoasă* ar fi fost scrisă la maturitate, configurația strofei ar fi rămas probabil neschimbată iar rostirea normală, căci în context hipermetria nu se simte:

„Și astfel să trec noaptea prin selbea-ntunecoasă, (14)
Nutrindu-mă cu aerul îmbălsămit de flori, (14)
Să-mi uit prezenta viață, atât de dureroasă, (14)
Căci eu voi relua-o în revărsat de zori!" (13)

Faptul că versul în discuție se află în ultima strofă atenuează mica „abatere" prozodică. Subconștientul creator a înregistrat-o, fără îndoială, *admițînd locul* în care ea să se producă.

Într-un mod oarecum asemănător — în privința *tehnicii* poetice — procedează G. Topîrceanu în *Rapsodii de toamnă*. Venind după o *pauză prelungită*, ca urmare a situării strofei respective la începutul celei de a doua părți, G. Topîrceanu recurge în versurile pare la *rimele peonice*, deși în toate versurile similare ale celorlalte strofe ele sunt *dactilice*. Să însemne, oare, că în strofa respectivă:

„Într-o clipă, alarmate,
-v -v vv-v (8)
Ies din șanțuri *vrăbiile*.
-v -v -vvv (8)
Papura pe lac se zbate
-vv v- v-v (8)
Legănîndu-și *săbiile*"
vv-v -vvv (8)

cuvintele „vrăbiile" și „săbiile" trebuie citite cu un singur *i*, pentru a deveni *rime dactilice* și pentru ca alternanța metrică (8/7), până atunci riguroasă, să se producă din nou? Nicidecum, firește, chiar dacă în cazul lui Topîrceanu putem vorbi de *pedanterie prozodică*.

Într-o măsură mai mare decât alți contemporani, Al. Macedonski a teoretizat asupra poeticii sale fără să respecte, totuși, *ad litteram* normele pe care singur și le impusese. Astfel se nasc *licențele* — pe care editorii le consemnează cu scrupulozitate, fiind uneori tentați să le vadă și acolo unde nu sunt.

Contradicțiile macedonskiene — relevând o fire complicată, adesea imprevizibilă — se reflectă în mod fatal și în rezultatul muncii editorilor de-a lungul vremii.

Al. Macedonski a fost receptiv la nou (în poezie) dar a preferat cultivarea versului de factură clasică; a manifestat rezerve față de „dubletele prozodice" dar acestea pot fi depistate în creația sa; a respins elementele regionale din limbajul poetic dar a recurs uneori la fonetisme specifice Munteriei și Olteniei etc.

Dualismul exterior — luând, în cazul său forme extrem de variate — este, în primul rând, un reflex al celui interior. Ambiguitățile față de unele aspecte lingvistice sau prozodice nu trebuie puse deci exclusiv pe seama oscilațiilor din limba literară.

Variantele „sunt/ sînt" (și mai ales maniera utilizării lor) au creat neclarități deopotrivă în edițiile Vianu și Marino, dar nu se poate spune că I. Funariu avansează un punct de vedere propriu, chiar dacă înregistrează această particularitate.

„Niciodată varianta *sunt* — menționează acesta —, rostită conform grafiei, nu realizează rime. Forma *sînt* ar reflecta, desigur, pronunția lui Macedonski" (p. 86). Din această

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cauză, forma *sunt* este indicată în interiorul versurilor, pe cînd în rimă, *pentru omofonie*, se recurge la *sînt*. Așa gîndise și procedase T. Vianu, așa intenționează să procedeze și Adrian Marino (cf. *Nota asupra ediției* din 1966). Totuși, după cum observă I. Funeriu, procedura nu este respectată, deoarece în versul: „Mai *sunt* încă roze, mai *sunt*..." nu apar ambele forme. *Dar ele nu vor apărea împreună niciodată*, fiindcă Adrian Marino va transcrie constant *sunt* — „ceea ce e, în fond, preferabil" — conchide înțelegător I. Funeriu (la p. 87).

Puse sub lupă, asemenea (mici) contradicții capătă alte dimensiuni decît cele reale, dar, într-o discuție despre editarea operei macedonskiene, ele primesc o conotație specială, luminînd puternic un aspect numai aparent insignifiant.

Tot în legătură cu *rimele* acestuia, I. Funeriu reactualizează unele idei ce țin de estetica poeziei macedonskiene, depășind prin semnificații referirile stricte la actul editorial. El notează pertinent că „Exigența fără precedent cu privire la acuratețea acustică a rimei a fost o adevărată obsesie a lui Macedonski" (p. 108).

Într-adevăr, mai ales după 1882, cînd îi apare volumul de *Poezii* în prefața căruia autorul teoretizează despre *rimă*, cuvintele destinate să încheie versurile sunt alese cu grijă. Omofonia clausulelor trebuia să fie perfectă — uneori în contrast evident cu accentele naturale ale cuvintelor din interiorul versurilor, care nu se suprapuneau totdeauna celor ritmice.

Cînd omofonia clausulelor suferă, *luminile roșii* ale metodei lui I. Funeriu se aprind instantaneu, iar greșeala de transcriere este depistată cu ușurință.

Grila prozodică funcționează aici ireproșabil, dar este greu de apreciat dacă ea poate fi aplicată cu același succes *întregii poezii românești scrise în vers clasic*.

Ne permitem să întrebăm, totuși: dacă n-ar exista monumentala ediție Perpessicius, în ce măsură s-ar dovedi eficientă această metodă în stabilirea *corectitudinii rimice* în lirica eminesciană? Căci, în *Călin (file din poveste)*, de exemplu, există în locul rimelor perfecte numeroase asonanțe și contra-asonanțe. De această dată, utilizarea *grilei prozodice* ar menționa false abateri, ascunzîndu-le (eventual) pe cele reale.

Firește, nu toate „neglijențele de editare" (determinate de o lecțiune aproximativă, de perpetuarea unor greșeli aparținînd edițiilor trecute sau chiar de unele inexactități de natură ortografică) pot fi depistate și emendate cu ajutorul *grilei prozodice*.

În cîteva rînduri, I. Funeriu îi reproșează lui Adrian Marino că ar fi preluat necritic unele texte — mai ales din *Prima verba*. În mod cert, în asemenea cazuri, observațiile sale se îndepărtează mult de *metoda* preconizată, căci concluziile nu se mai bazează pe argumente prozodice ci sunt rezultatul altor preocupări filologice. Astfel, el reține versul: „Și pare că îmi zice văzîndu-*ne* plîngînd", dar surprinde contradicția „de logică semantică" și îl readuce la forma din manuscris: „Și pare că îmi zice văzîndu-mă plîngînd". Interpretarea exclusiv prozodică s-ar fi dovedit insuficientă, deoarece ea ar fi acceptat ambele forme, iar schema ritmică ar fi rămas aceeași.

Acuratețea filologică a textului este urmărită cu obstinația specifică cercetătorului autentic. Manuscrisele — asupra cărora se oprește îndelung — sunt comparate cu edițiile apărute succesiv, descoperindu-se astfel noi greșeli, unele de-a dreptul amuzante. Într-un anume vers, de pildă, apostroful din manuscris devine mai întîi cratimă pentru a sfîrși ca linie de pauză. Este revendicat pînă și un spațiu alb între versurile 24 și 25 ale poeziei *Răspuns la cîțiva critici*, „pentru a se respecta tectonica propusă de poet" (p. 169).

Această atitudine față de textul poetic (sugerînd maximă atenție și responsabilitate critică, dar și aderență sufletească) ar trebui să-i caracterizeze pe toți editorii noștri.

Apariția unei asemenea cărți — cum este *Hermeneutica ediției* de I. Funeriu, menită să umple un gol în firava noastră literatură de specialitate — trebuie salutată cum se cuvine. Căci, în afară de cîștigul evident al textologiei românești, se parcurge încă o etapă, decisivă, poate, în procesul editării operei macedonskiene.

Adrian Voica

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

BREVIAR

În zilele de 28 și 29 ianuarie 1993 a avut loc *sesiunea anuală de comunicări* a Institutului de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu", structurată pe două mari teme. În cadrul celei dintîi, „Recuperarea literaturii române", au fost susținute comunicările: *Mituri convergente în opera eminesciană: Narcis și Orfeu* (Roxana Sorescu), *V. Voiculescu în anii debutului poetic* (Mihaela Constantinescu-Podocea), *„Creanga de aur" și impactul receptării ei critice* (Nicolae Florescu), *E. Lovinescu în critica ultimilor săi ani* (Tania Radu), *Vladimir Streinu — primii ani de după război* (Al. Săndulescu), *„Alitea baricade lirice" — Ștefan Baciu* — (Cornelia Ștefănescu), *N. Steinhardt în anii 1944—1947* (Nicolae Mecu). Cea de-a doua temă, „Confluențe", a reunit comunicările: *Poetica fără frontiere* (Monica Spiridon), *Cosmogrăfiile românești* (Cătălina Velculescu), *T. Maiorescu și spiritul european* (Gheorghe Ceaușescu), *Leon Donici* (Ana-Maria Brezuleanu), *Pătrunderea literaturii române în Europa în timpul primului război mondial* (Ileana Mihăilă), *Martha Bibescu în țara sălciilor* (Mariana Pascu), *Exilul ca încununare a revoluției: I. Heliade Rădulescu* (Mircea Anghelescu). În deschiderea celei de-a doua zile a sesiunii, acad. Eugen Simion a vorbit despre situația actuală și perspectivele cercetării literare românești ● La 17 mai, colectivul de Documente și manuscrise literare a prezentat comunicările *Intelectualul român în lumina gazetei „Poporul suveran" din anul 1848* (Liliana Botez) și *Argumente pentru o ediție a teatrului lui Matei Millo* (Andrei Nestorescu) ● La invitația Departamentului de literatură comparată al Universității Catolice din Washington D. C., Mirgea Anghelescu, directorul Institutului de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu", a ținut în ziua de 13 aprilie conferința *Literatura de călătorii: modelul utopic* iar în ziua de 16 aprilie, la Indiana University din Bloomington, Ind, conferința *Literatura exilului: chestiuni de metodă*. ● În perioada 12—15 ianuarie, Editura „Știința" din Chișinău a organizat un simpozion prilejuit de lansarea edițiilor Iacob Negruzzi, *Scrieri*, și A. Vlahuță, *Opere*. Au participat cu comunicări Nicolae Mecu *(Iacob Negruzzi și Junimea)*, Andrei Nestorescu *(Iacob Negruzzi inedit)*, Stancu Ilin și Ionel Oprișan, care au vorbit despre ediția B. P. Hasdeu, *Opere*, în curs de apariție la Editura „Știința". Cei patru cercetători au avut întîlniri cu Gheorghe Prini (directorul editurii) și cu conducerea Institutului de Istorie Literară din Chișinău. A fost discutate noi posibilități de colaborare. ● În ziua de 26 februarie, la Târgoviște a avut loc sesiunea de comunicări „I. Al. Brătescu-Voinești peste mode și timp: 125 de ani de la naștere". Au luat cuvîntul Mircea Anghelescu, Marin Bucur, Marcel Duță. ● Gheorghe Ceaușescu a conferențiat la Mărțișor despre M. Eminescu, în cadrul simpozionului omagial organizat de Muzeul Literaturii Române la 15 ianuarie. A vorbit la Focșani (Inspectoratul județean al învățământului) despre *M. Eminescu — poet european* (17 ianuarie), a participat la masa rotundă de la Muzeul Literaturii Române consacrată lui T. Maiorescu (februarie), a prezentat, la Societatea de Studii Clasice din București, comunicarea *Originea românilor (geto-dacă sau romană) la Eminescu* (martie) și a vorbit, la Universitatea din Galați, despre *Tendințe în literatura epocii augustane* (mai). ● Rodica Croitoru a susținut la Stuttgart (Congresul Interrațional Hegel) comunicarea *Practical Reason and Moral Self-Consciousness* (10—13 iunie). ● Marcel Duță a luat parte la colocviul național „Educația adulților: învățare și reconstrucție socială", organizat la 27 aprilie de Universitatea Populară din București cu ocazia împlinirii a 85 de ani de la înființare. A vorbit despre *Cultura pasivă și cultura integrată*. ● George Muntean a conferențiat despre *Eminescu și Bucovina* (Centrul Cultural Românesc din New York, 14 ianuarie), *Literatura română din emigrație și exil* (Așezămintele Brătianu, 27 februarie), *Literatura română basarabeană din emigrație și exil* (Muzeul Național de Istorie, 24 martie), *Eminescu și lupta lui pentru eliberarea Bucovinei* (Muzeul Literaturii Române, 3 iunie), *Drama literaturii române din Bucovina (1774—1993)* (Muzeul Național de Istorie, 18—20 iunie, în sesiunea științifică „Teritorii românești — 50 de ani de ocupație străină"). ● Stan Velea a conferențiat la ambasada Poloniei din București, cu ocazia lansării traducerii românești a romanului *Comedianta* de Wł. St. Reymont (20 mai).

RITL, XLI, 1993, nr. 3—4, p. 419, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

The Review of literary history and theory

Year 41 **Nos. 3—4** **July—December 1993**

CONTENTS

LANDMARKS

CORNEL REGMAN, Ion Creangă and the ,,Divine Details" (I); MIOARA LUJANSCHI, Sacred Aspects in the ,,Chivalries of the Old-Courtyard"; ION BĂLU, The Essay Writings of Mircea Eliade.

REMEMBER: DINU PILLAT

ALEXANDRU PALEOLOGU, A Man with the Fear of God; VIORICA NIŞCOV, A Late Testimony; BARBU CIOCULESCU, A Portrait among Saints and Warriors; GEORGE MUNTEAN, Dispersed Memories; DINU PILLAT, Letters to Monica Pillat.

NICHITA STĂNESCU — 60

DANIEL DIMITRIU, From Word to Non-Word; CARMEN-MARIA ROŞCA, The State of Poetry; OANA CHELARU-MURĂRUŞ, Semiology and Ontology of Poiesis.

POETICS

AL. CIORĂNESCU, Sources of Poetry (I); PAUL CORNEA, Textual Typologie and Interpretation; MONICA SPIRIDON, Thesis and Antithesis: Adrian Marino and the ,,Challange" of the Incompatibilities; ANDREI CORBEA, New Questions to Old Answers; CRISTIAN BĂDILIŢĂ, Hermeneutics of Origen.

RECUPERATIONS

ANA-MARIA BREZULEANU, Leon Donici.

EDITION REVIEWS

NICOLAE MECU, N. Iorga, *Letters to Catinca*; AL. SĂNDULESCU, *Letters to Tudor Vianu*.

CHRONICLE

CĂTĂLINA VELCULESCU, Professor I. C. Chiţimia at the Age of Eighty-five.

TEXTS AND DOCUMENTS

TIBERIU AVRAMESCU, A Bessarabian Romanian Newscorrespondent of the Bucharest Newspaper ,,Telegraful" between 1880—1890 (II).

IN MEMORIAM

MIHAI MITU, Dan Simonescu; CORNELIA ŞTEFĂNESCU, Edgar Papu; MIRCEA ANGHELESCU, George Ciorănescu; MIRCEA MARTIN, Ion Negoiţescu.

BOOK REVIEWS

VIORICA NIŞCOV, *Carol Me, Lord, Carol!;* ION APETROAIE, D. Caracostea, *Selected Works* III; ELENA ZAHARIA-FILIPAŞ, Ion Pop, *To Write and To Be (Ilarie Voronca and the Metamorphosis of Poetry);* DORINA GRĂSOIU, Aurel Martin, *Mihail Sebastian. The Novelist;* GRIGORE SMEU, Mircea Eliade, *Ethnological and Mythological Studies;* MARIAN VASILE, Henri Zalis, *Tudor Vianu;* ADRIAN VOICA, I. Funeriu, *The Hermeneutics of Editing.*

FLASH

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

REVISTA DE ISTORIE
ŞI TEORIE LITERARĂ

Anul XLI, 1993, nr. 3—4 (iulie—decembrie)

ISSN 0034-8392

În numărul viitor:

- Studii şi eseuri de Alexandru CIORĂNESCU *(Magia cuvintelor)*, Alexandru PALEOLOGU *(Flaubert)*, Cornel REGMAN *(Creangă şi „divinele detalii")*, Cornel Mihai IONESCU *(Psihanaliza safirului)*

S. C. UNIVERSUL S. A. c. 3896

Lei 300 pentru persoane fizice
Lei 600 pentru persoane juridice

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro